



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

LUÍZ FERNANDO BARBOSA GOMES MAGALHÃES

A TURVA CONFIGURAÇÃO DA ALAGOANIDADE

Recife
2024

LUÍZ FERNANDO BARBOSA GOMES MAGALHÃES

A TURVA CONFIGURAÇÃO DA ALAGOANIDADE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Sociologia. Área de concentração: Cultura Política, Identidades Coletivas e Representações Sociais.

Orientador: Paulo Marcondes Ferreira Soares (PPGS/UFPE)

Coorientador: Fernando de Jesus Rodrigues (PPGS/UFAL)

Recife

2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Magalhães, Luiz Fernando Barbosa Gomes.

A turva configuração da alagoanidade / Luiz Fernando Barbosa Gomes Magalhães. - Recife, 2024.

207f.: il.

Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2024.

Orientação: Paulo Marcondes Ferreira Soares.

Coorientação: Fernando de Jesus Rodrigues.

1. Sociologia da cultura; 2. Identidade cultural; 3. Etnicidade; 4. Intelectuais. I. Soares, Paulo Marcondes Ferreira. II. Rodrigues, Fernando de Jesus. III. Título.

UFPE-Biblioteca Central

LUÍZ FERNANDO BARBOSA GOMES MAGALHÃES

A TURVA CONFIGURAÇÃO DA ALAGOANIDADE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Sociologia. Área de concentração: Cultura Política, Identidades Coletivas e Representações Sociais.

Aprovada em: 28/08/2024

BANCA EXAMINADORA

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Presidente/Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Leonardo Nóbrega da Silva (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Elder Patrick Maia Alves (Examinador Externo)

Universidade Federal de Alagoas

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Marcelo Góes Tavares (Examinador Externo)

Universidade Estadual de Alagoas

Para minhas filhas, Olívia e Olga, que nasceram durante essa pesquisa e, desde
então, iluminaram cada um dos meus dias.

AGRADECIMENTOS

A jornada de escrita desta tese foi marcada por muitos desafios, aprendizados e momentos de profunda reflexão. Nenhuma dessas conquistas seria possível sem o apoio de inúmeras pessoas que me acompanharam ao longo desse tortuoso caminho.

Primeiramente, expresso minha profunda gratidão aos meus orientadores, Paulo Marcondes e Fernando Rodrigues, por suas orientações inestimáveis, pela inacreditável paciência e pela confiança depositada em meu trabalho, especialmente nos momentos em que eu mesmo duvidei. As longas conversas e as múltiplas explicações pacientemente oferecidas tornaram esta pesquisa possível.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE, meu sincero agradecimento pela amigável recepção em Recife e pelo ambiente de troca e aprendizado que proporcionaram. Em especial, agradeço aos amigos Yuri Bruscky e João Rafael pelo apoio oferecido em tantas ocasiões e por compartilharem momentos de descontração ao longo deste percurso.

Agradeço a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho. Agradeço especialmente àqueles que se dispuseram a gastar horas de suas vidas contando os detalhes de suas trajetórias em entrevistas. Cada um de vocês teve um papel fundamental na construção deste resultado, e sou eternamente grato por isso. Um agradecimento especial ao amigo Edson Bezerra, que há muitos anos me abriu os olhos para a fecundidade dessas discussões e sempre esteve disposto a me apoiar.

Sou profundamente grato à minha família, cujo amor e apoio incondicional me deram a força necessária para seguir em frente, mesmo nos momentos mais desafiadores. Agradeço aos meus pais por sempre acreditarem em mim e por me ensinarem o valor do estudo e da perseverança.

Finalmente, agradeço sobretudo à minha esposa, Day, cuja paciência, compreensão e amor foram essenciais para que eu pudesse concluir esta jornada. Seu apoio incondicional, tanto nos momentos de inspiração quanto nos de cansaço, foi uma fonte

constante de força e motivação. Suas palavras de encorajamento e sua presença ao meu lado fizeram toda a diferença, e sou profundamente grato por ter você em minha vida. Este trabalho é também resultado do nosso esforço compartilhado, e dedico a você cada uma dessas páginas.

Expresso minha sincera gratidão à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro concedido durante o desenvolvimento desta pesquisa. A bolsa de estudos fornecida pela CAPES foi fundamental para a realização deste trabalho, possibilitando-me dedicar integralmente à pesquisa e ao aprimoramento acadêmico. Agradeço pela confiança depositada em meu projeto e pela oportunidade de contribuir para o avanço do conhecimento científico em minha área de estudo.

O primeiro sinal que o mangue respirava embaixo da terra foi um hálito salobro que exalava dos ralos e bueiros no final da tarde. Os moradores do condomínio – residence, como preferiam chamar – até consideraram um traço exótico. Remete a uma aura tropical, disse a cantora convidada em uma festa que repercutiu imensamente nas redes (Moura, 2018).

RESUMO

Esta tese investiga a gênese social das batalhas simbólicas e intelectuais que estão contemporaneamente orientadas por sentidos de identidade alagoana. A pesquisa foca na análise das condições de produção dos debates presentes nas revistas de crítica cultural alagoanas, destacando os principais intelectuais, agentes culturais e comunicadores envolvidos. A partir de relatos de diários de campo, entrevistas e da análise de revistas, identifica as principais atribuições étnico-identitárias elaboradas e difundidas através das narrativas, práticas e bens culturais produzidos por estes agentes em espaços de liminaridade político-artística. A pesquisa destaca como a etnicidade se torna o eixo central na formação dessa arena simbólica e distingue o impacto das relações de familiaridade na organização, mobilização e participação desses agentes nas discussões. A análise revela os principais agentes, os repertórios étnicos emergentes, e avalia o impacto da crescente institucionalização da revista na ampliação e diversificação desses repertórios. A partir dessa conjuntura o texto apresenta o processo de emergência de um repertório étnico que congrega símbolos advindos do universo da cultura popular, negritude, religiosidade de matriz africana e de periferização em uma pauta política de resistência. O estudo adota uma abordagem relacional e processual, inspirada nas contribuições teórico-metodológicas de Norbert Elias, Fredrik Barth e Michael Herzfeld, para compreender as interdependências e as transformações das dinâmicas, dos sentidos e das agendas associadas ao debate sobre identidade cultural em Alagoas.

Palavras-chave: identidade cultural; etnicidade; intelectuais; jornalismo cultural; sociologia da cultura; cultura popular.

ABSTRACT

This thesis investigates the social genesis of symbolic and intellectual battles contemporarily oriented by senses of Alagoan identity. The research focuses on analyzing the conditions of production of debates present in Alagoan cultural criticism journals, highlighting the key intellectuals, cultural agents, and communicators involved. Using field diaries, interviews, and journal analysis, it identifies the main ethnic-identitarian attributes elaborated and disseminated through narratives, practices, and cultural goods produced by these agents in spaces of political and artistic liminality. The study emphasizes how ethnicity becomes the central axis in the formation of this symbolic arena and distinguishes the impact of familiar relationships on the organization, mobilization, and participation of these agents in the discussions. The analysis reveals the main agents, emerging ethnic repertoires, and assesses the impact of the increasing institutionalization of the journal on the expansion and diversification of these repertoires. The thesis presents the process of the emergence of an ethnic repertoire that integrates symbols from popular culture, Blackness, African matrix religiosity, and peripheralization into a political resistance agenda. The study adopts a relational and processual approach, inspired by the theoretical-methodological contributions of Norbert Elias, Fredrik Barth, and Michael Herzfeld, to understand the interdependencies and transformations of dynamics, meanings, and agendas associated with the debate on cultural identity in Alagoas.

Keywords: Cultural Identity; Ethnicity; Intellectuals; Cultural Journalism; Sociology of Culture; Popular Culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 -	Exemplo de codificação no Atlas.ti 9	34
Foto 01 -	Gal Monteiro, Sávio de Almeida e Jorge no casamento	66
Figura 02 -	Modelo de rede composta por mediadores e intelectuais	50
Figura 03 -	Capa da Revista Urupema (2006)	68
Figura 04 -	Intelectuais-fonte e categorias nas publicações da Urupema	69
Figura 05 -	Mediadores e intelectuais-fonte presentes na Urupema	83
Figura 06 -	Intelectuais-autoreferenciados e categorias na Urupema	87
Figura 07 -	Capa da matéria “Afinal quem somos nós?”	89
Figura 08 -	Mediadores e intelectuais-autoreferenciados presentes na Urupema	95
Figura 09 -	Mediadores e intelectuais-fonte presentes na Graciliano	110
Figura 10 -	Intelectuais-fonte e categorias identificadas na Graciliano	116
Figura 11 -	Intelectuais-fonte conectados à Cultura Popular na Graciliano	117
Figura 12 -	Intelectuais-autoreferenciados e Cultura Popular na Graciliano	118
Figura 13 -	Mediadores e intelectuais-autoreferenciados na Graciliano	130
Figura 14 -	Cena de abertura do longa-metragem Cavalo (2021)	142

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Eventos registrados etnograficamente	33
Quadro 2 -	Revistas Urupema lançadas entre 2006 e 2008	54

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRAFIN	Associação Brasileira de Festivais Independentes
ATA	Associação Teatral das Alagoas
CEPAL	Companhia de Empreendimentos Intermediação e Parcerias de Alagoas
Edufal	Editora da Universidade Federal de Alagoas
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MÊS	Ministério da Educação e Saúde
MovA	Movimento Cultural Alagoano
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PCdoB	Partido Comunista do Brasil
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PSB	Partido Socialista Brasileiro
PT	Partido dos Trabalhadores
SECULT/AL	Secretaria Estadual de Cultura de Alagoas
TUA	Teatro Universitário de Alagoas
TLC	Treinamento de Liderança Católica
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNEAL	Universidade Estadual De Alagoas
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	CONTRIBUIÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA COMPREENSÃO DA CONFIGURAÇÃO CONTEMPORÂNEA DOS DEBATES SOBRE A ALAGOANIDADE.	27
2.1	O PROCESSO DE COLETA DE DADOS	29
2.1.1	<i>AS REVISTAS DE CULTURA ALAGOANA</i>	29
2.1.2	<i>ENTREVISTAS</i>	31
2.1.3	<i>REGISTRO ETNOGRÁFICO DE EVENTOS</i>	32
2.2	CODIFICAÇÃO E CATEGORIZAÇÃO DAS PUBLICAÇÕES	34
3	A REVISTA URUPEMA: A CRIAÇÃO DE UM CÍRCULO RESTRITO DE DIFUSÃO SOBRE A CULTURA ALAGOANA.	53
3.1	O NASCIMENTO DA URUPEMA	63
3.2	A URUPEMA E OS INTÉRPRETES DA ETNICIDADE ALAGOANA	69
3.3	PENSAMENTOS EMERGENTES	87
4	GRACILIANO: REVISTA DA IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DE ALAGOAS	101
4.1	O NASCIMENTO DA REVISTA GRACILIANO	103
4.2	NOVOS SENTIDOS NA ARENA	109
4.3	CONTRADIÇÕES, AMBIGUIDADES E LIMINARIDADES	130
5	ÁGUA MOLE EM PEDRA DURA, VIRA LAMA: IDENTIDADES ALAGOANAS EM PERSPECTIVA	142
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
	REFERÊNCIAS	158
	APÊNDICE A – COMPILADO DE CAPAS DAS EDIÇÕES DA URUPEMA	172
	APÊNDICE B – LISTA DE PUBLICAÇÕES DA REVISTA GRACILIANO	174
	APÊNDICE C – COMPILADO DE CAPAS DAS EDIÇÕES DA GRACILIANO	175

ANEXO A – MANIFESTO AFROCAETÉ	191
ANEXO B – MANIFESTO SURURU	192
ANEXO C – COMPILADO DE MATÉRIAS NA TRIBUNA SOBRE O MANIFESTO SURURU	199

1 INTRODUÇÃO

Nesta tese, investigo a gênese social das batalhas simbólicas e intelectuais que estão contemporaneamente orientadas por sentidos de identidade alagoana. Apresento e analiso a emergência dessas disputas em revistas de crítica cultural alagoanas, identificando as condições de produção desse debate, os principais intelectuais, agentes culturais e comunicadores engajados nessa arena.

A partir de relatos de diários de campo, entrevistas e da análise de revistas, identifico as principais atribuições étnico-identitárias elaboradas e difundidas através das narrativas, práticas e bens culturais produzidos por estes em espaços de liminaridade político-artística, como ambientes de articulação de artistas e produtores culturais para reivindicação de políticas públicas e eventos de caráter artístico.

Os debates sobre a identidade e as singularidades culturais de Alagoas não configuram, propriamente, uma novidade nos espaços de produção e difusão do conhecimento. De fato, ao longo dessa pesquisa pude identificar que esta é uma preocupação que incomoda uma parcela dos intelectuais do estado desde o início do século XX, sendo eventualmente retomada em publicações, artigos, manifestos e pesquisas nesse ínterim.

Entretanto, nas duas últimas décadas essa discussão se adensou e tomou a forma de um litígio, um desentendimento acerca da possibilidade e da singularidade do “ser alagoano” e de qual o repertório de símbolos poderia sustentar essa afirmação. Um dissenso que apesar de se manter limitado a uma particular rede de agentes culturais do estado, se expandiu e passou por uma série de flagrantes transformações em suas formas, sentidos e agendas.

Tenho percebido que esse é um fenômeno que está em seu pleno curso de metamorfose. Por essa razão, muitas vezes, os posicionamentos dos intelectuais e mediadores culturais engajados nessa luta simbólica são ambíguos e, frequentemente, contraditórios. São agentes que ora enunciam a inexistência de uma identidade alagoana, e logo em seguida, argumentam sobre a essencialidade e singularidade dessa cultura.

São enunciados sobre a ancestralidade deste povo que pendularmente se afirmam através de prismas étnicos discrepantes. Características que, por sua vez,

são acentuadas pela lógica de *familiaridade* (Goffman, 1988) que organiza as relações de proximidade e de intimidade entre esses agentes, onde laços parentais e afetivos são evocados para mobilizar ações e, também, são determinantes na construção de alianças e apadrinhamentos que muitas vezes figuram como principais vias de acesso à arena simbólica. São vínculos atravessados por afinidades e rivalidades que muitas vezes são externas aos debates em questão. Essa configuração ampara essa sensação de turbidez que cerca o tema da identidade alagoana, onde os sentimentos de orgulho e autodepreciação coletivas se embaralham.

A minha relação com o tema da identidade alagoana, tanto no âmbito íntimo e subjetivo, quanto no enquadramento de um interesse de pesquisa em si é, também, fruto do meu emaranhamento nessas redes de familiaridade. Uma parte considerável das pessoas que estão diretamente envolvidas nesses debates são, em alguma medida, amigos, colegas ou conhecidos meus de longa data.

Nessas duas últimas décadas mudei intimamente e determinantemente a minha percepção sobre o que é ser alagoano e me tornei uma dessas pessoas que estão profundamente envolvidas com esse debate. Por isso, nessa introdução apresento também a minha participação e envolvimento nesses espaços sociais.

Nesse sentido, esse texto pode ser caracterizado como um esforço etnográfico realizado por um “*insider*”. Uma tentativa de romper com as aderências e adesões que constituíram o meu interesse pelo tema de estudo, de objetivar as condições sociais de possibilidade desse fenômeno em seus limites. Um exercício que Bourdieu (2017) conceituou como de uma “objetivação etnográfica” ou “objetivação participante”. Por isso, me dedico à tarefa de identificar o meu envolvimento com o objeto em questão, depreendendo os vínculos, lugares, posições e encadeamentos que me trouxeram até aqui - uma digressão necessária.

Antes de se tornar para mim um objeto de pesquisa, a questão da identidade alagoana irrompeu em minhas relações como uma indagação estético-artística. Na época, eu possuía expectativas de seguir uma vida de músico, de formar uma banda, compor canções e realizar shows. No final da minha adolescência, essa reflexão aparecia como um debate estranho e normativo sobre o “tipo de arte” que

precisávamos ou deveríamos fazer. Nas longas conversas no mIRC¹ com o artista plástico Marcone Macêdo sobre as contradições da “inautêntica” arte produzida localmente: sobre pessoas que, como eu e meus amigos, eram inspiradas pelo universo estético cosmopolita vanguardista global, ainda que vivenciássemos no nosso dia a dia outro mundo, entre carroças de burro, canteiros e plantações de fumo de Arapiraca. Na minha chegada em Maceió em 2005 e no desconforto que senti diante de uma cena musical que se declarava regional, onde bandas de rock subiam aos palcos com alfaias e com sotaque carregado cantavam sobre as coisas “da terra”².

Para mim e para os meus amigos, as expressões da cultura popular que eram bradadas naquelas casas de show nos pareciam artificiais e caricatas. Impulsionados por uma sensação de não-pertencimento a esse universo e buscando criar um espaço para produzir e difundir a nossa música, criamos o selo musical independente *Popfuzz* Records, que alguns anos depois se tornou o Coletivo *Popfuzz*³.

Orientados “para fora”, por referências estéticas cosmopolitas onde o ideal de “autenticidade” artística estava necessariamente atrelado a uma posição de desinteresse em relação ao mercado cultural *mainstream*⁴ - e, em alguma medida, em oposição ao que assistíamos na cena regional – paulatinamente, construímos uma rede crescente de relações e engajamentos onde não havia propriamente uma reflexão sobre identidade, mas, que de maneira difusa fazia circular percepções sobre ideais estéticos e expressivos que contrastavam com aqueles de valorização do popular e da cultura local. Entre o Coletivo e os seus frequentes interlocutores estavam jovens universitários recém-chegados de Arapiraca e maceioenses,

¹ O mIRC era programa de bate-papo online em tempo real. Ele se tornou popular no final dos anos 90 e início dos 2000, permitindo que pessoas do mundo todo se conectassem em salas de chat antes da era das redes sociais. O mIRC foi crucial para a formação de comunidades virtuais na internet em seus primórdios, sendo amplamente utilizado para troca de arquivos de mídia.

² Aqui me refiro às bandas que tive os meus primeiros contatos com o a música regional local. Nomes como Mr. Freeze, Banda Oxe e a Xique Baratinho.

³ Ao longo dos seus 18 anos de atuação mais de 40 agentes culturais fizeram parte do Coletivo, e mais de uma centena (alagoanos e visitantes) envolveram-se diretamente em ações colaborativas promovidas nos projetos realizados. Com a sua consolidação, o Coletivo passou a idealizar e produzir projetos de diversas linguagens artísticas (audiovisual, artes visuais, literatura, artes urbanas e artes cênicas) e a realizar ações voltadas para a organização e estruturação da cadeia produtiva da cultura em Alagoas, promovendo atividades de reflexão, debate e formação.

⁴ No âmbito da música esses sentidos estavam associados aos gêneros do *indie*, do rock experimental/alternativo e *shoegaze*.

envolvidos com a produção e difusão de música e audiovisual, em sua grande maioria pertencentes às classes médias.

Ao mesmo tempo, nesse período, durante a minha graduação em Psicologia na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), em um grupo de estudos sobre Psicanálise, me aproximei das reflexões conceituais sobre identidade e, pela primeira vez, a questão da cultura alagoana surgiu para mim como uma questão acadêmica. Na ocasião entrei em contato com a obra *“Hello Brasil!: notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil”*, do psicanalista italiano Contardo Calligaris (1991).

No texto, uma espécie de interpretação psicanalítica da cultura e dos costumes brasileiros – evidentemente, fundamentado por percepções culturalistas do pensamento social na qual está embutida uma tese sobre o “atraso” brasileiro (Souza, 2000), o autor argumentava sobre a ausência de um *significante nacional*, um dispositivo fundante da filiação nacional no território brasileiro. Em sua interpretação do processo de elaboração da identidade nacional no Brasil, em contraste com a sua vivência europeia, identificava a falta de uma instância simbólica “verdadeira”, que permitisse a emergência de uma experiência de nacionalidade definitiva e permanente para este povo. De certo, uma *hipostasiação da nacionalidade* (Weber, 2001), uma percepção substancialista de identidade cultural, mas que, na época, revelou para mim em termos conceituais um fenômeno que era vivenciado no meu cotidiano de maneira irrefletida.

Me refiro a um incômodo, um mal-estar vivenciado no ambiente cultural alagoano contemporâneo (Barros, 2018) – mas, também identificado em publicações do início do século XX -, e que muitas vezes emergia em discussões nestes espaços em que eu transitava como uma queixa pela ausência de uma *identidade cultural alagoana*, ou então, da ausência de clareza sobre o que poderia caracterizar essa *alagoanidade*. Uma figuração que reúne intelectuais, artistas, jornalistas e produtores culturais que são de algum modo atravessados por essa discussão.

Assim, por extensão, de maneira correlata, identifiquei na problemática elencada por Calligaris uma possível explicação para estes questionamentos, entendendo a configuração alagoana desse processo como uma espécie de “agravamento” desta ausência de um *significante nacional* (Calligaris, 1991). Na época, o meu olhar explorava a possibilidade da existência de uma identidade

enquanto uma uniformidade metafísica, um *caráter nacional* tal qual Weber (2001) apontou criticamente como “uma ‘unidade psicossocial’ que se encontra num processo evolutivo” (Weber, 2001, p.18).

Durante muito tempo interpretei esse incômodo como um sintoma do “atraso” da sociedade alagoana, que intimamente me envergonhava, mas que frequentemente era lembrado e asseverado em conversas informais autodepreciativas sobre os incontáveis problemas de Alagoas nos espaços que eu transitava. Ao mesmo tempo, a obra de Calligaris me imbuíu uma dúvida fundamental: Como se daria esse processo de instituição de um significante nacional nesses termos? Como essa sociedade e cultura poderia ser transformada nesse sentido? Quais são os processos sociais envolvidos na criação desse significante nacional? Essas foram questões que ficaram sem resposta para mim por longos anos.

Meus primeiros contatos com outras percepções identitárias alagoanas aconteceram apenas em momentos posteriores, quando o interesse e as ações promovidas pelo Coletivo Popfuzz no âmbito das políticas culturais se acentuaram⁵, me levando a circular em espaços de militância político-cultural. Foi através do engajamento em espaços de mobilização como aqueles promovidos pela rede Fora do Eixo, pelo movimento “A Maceió que Queremos”, “Quebre o Balcão”, do MovA (Movimento Cultural Alagoano) e da minha inserção no Conselho Municipal de Política Cultural de Maceió que passei a conviver com ativistas do setor diretamente envolvidos com essa pauta identitária. Foi a minha aproximação com produtores culturais e pesquisadores que faziam parte desses movimentos, como Edson Bezerra, Isadora Padilha e Cadu Ávila, que me permitiu entrar em contato, por exemplo, com a

⁵ Apesar do coletivo ter iniciado suas ações como um projeto voltado especificamente para a difusão e produção de eventos de cunho musical, paulatinamente uma série de outros debates passaram a orientar os interesses dos membros do coletivo. Diante das dificuldades de financiamento dos projetos, em especial do Festival Maionese, o interesse por editais públicos de fomento cultural provocou a participação dos membros em agendas de reivindicação político-cultural. Esse interesse se acentuou de modo determinante através do contato institucional realizado com a ABRAFIN (Associação Brasileira de Festivais Independentes), que conectou o Coletivo ao Fora do Eixo, e assim, conseqüentemente, a uma rede nacional de coletivos que estavam imersos nesse universo político-cultural, promovendo ações de mobilização e de formação nessas áreas. Desse modo, a circulação nacional dos membros do coletivo que o Fora do Eixo provocou através de encontros territoriais e nacionais, trouxe um novo horizonte para a atuação no território alagoano, apontando para a necessidade de se conectar e articular redes locais de agentes culturais com o intuito de criar condições para a criação de um mercado cultural local.

obra de Dirceu Lindoso⁶, e foi nesses espaços que pude verificar a permeabilidade de suas ideias nessas redes de artistas, ativistas e produtores culturais.

Nesses lugares pude apreender uma lógica distinta de posicionamento sobre o tema da identidade cultural alagoana. Nas reuniões e mesas de debates promovidas por esses agentes culturais havia uma predominância de uma manifestação positivada dessa identidade que até então eu – particularmente - não conhecia. Essas afirmações eram carregadas de um tom subversivo e insurrecional, que estavam sempre atreladas a um tom de reivindicação e justificação política.

Na época, entretanto, minha participação nesses espaços não estava atenta a essas questões. Meu intuito era colaborar e participar do processo de construção de políticas públicas para cultura que permitissem a estruturação de um mercado cultural mais sólido e sustentável, afinal, há alguns anos, eu projetava a estruturação de uma carreira nessa área. Paulatinamente, entretanto, nas encruzilhadas desses debates, essa pauta política passou a fazer cada vez mais parte das minhas preocupações. Foi, então, através desse caminho, da necessidade de compreender em profundidade essas questões político-culturais, que me vi impelido a pesquisar essa problemática através do prisma sociológico.

Ao iniciar meu mestrado em Sociologia, o meu interesse sobre esse tema ainda era difuso e ainda não estava assentado sobre um arcabouço teórico-metodológico que me permitisse compreender qual era a “minha questão” nesse emaranhado de dúvidas. Meu projeto de pesquisa buscava investigar “a orientação das políticas culturais desenvolvidas pelo Governo do Estado de Alagoas entre 1999-2014”. De modo amplo e impreciso, eu me interessava pelos discursos sobre cultura que fundamentavam essas políticas, pelo exercício do poder estatal através das

⁶ Nascido em Maragogi, em 1932, Dirceu Lindoso foi um dos intelectuais alagoanos que mais se destacou enquanto pensador da cultura alagoana. Formado em Direito pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), ao longo dos seus 87 anos de vida exerceu diversos ofícios. Além de historiador e etnólogo, foi Jornalista, tradutor, poeta, romancista e servidor público. Militante do PCB (Partido Comunista Brasileiro) entre os anos 1950 e 1980, se tornou um preso político da ditadura em abril de 1964. Em 1965, vivendo na clandestinidade no Rio de Janeiro, foi acolhido por Manuel Diégues Júnior e passou a trabalhar no escritório da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). Kursou Ciências Sociais na União Soviética a partir da designação do PCB (AMORIM, 2019). Publicou mais 30 livros, entre ensaios sobre a história e a cultura alagoana, romances e poemas. Em 2019, recebeu o título de Doutor Honoris Causa da UFAL.

definições, priorizações e organizações orçamentárias para a definição do que seria financiado enquanto cultura no Estado.

Na prática, buscava compreender o que havia de “político” nessas percepções sobre a cultura alagoana e que se cristalizava enquanto tal através de políticas culturais. Contudo, foi apenas ao longo das disciplinas, debates, escritas e orientações no Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFAL que esse entendimento foi se tornando evidente para mim. Durante a produção da dissertação o meu interesse pelas políticas de identidade acabou por se tornar o centro da pesquisa, e assim, acabei por me embrenhar de fato nas discussões sobre alagoanidade.

A transformação dessa questão de ordem política em uma questão delimitadamente sociológica foi realizada através de longo período de imersões em diferentes aportes teórico-metodológicos no decurso do mestrado e doutorado. Paulatinamente, me afastei de interpretações substancialistas e me aproximei de conceituações sobre identidades culturais e processos de nacionalização sustentadas a partir de uma perspectiva relacional e processual, fundamentando-a especialmente através das contribuições de Norbert Elias.

Percebi que para entender o fenômeno de mudança que eu testemunhava nesses espaços que transitava, precisaria me atentar para a complexidade das interconexões que organizavam esse contexto. Passei a observar o quão conectados estavam os agentes que se envolviam nessas discussões, assim como a identificar suas *interdependências* (Elias, 1994). Começou a fazer sentido para mim, então, compreender esse processo em seus desdobramentos no tempo, suas regularidades, rupturas, deslocamentos, suas mudanças no “equilíbrio de poder” e a transformação das condutas desses agentes. Foi, portanto, a partir dessa tradição teórico-metodológica que fundamentei o meu modelo de análise elementar, a *sociogênese*.

Porém, ao menos inicialmente, esse prisma não me impediu em recair em um equívoco teórico-metodológico que acarretou uma obtusa e atribulada (re)estruturação do projeto de pesquisa neste momento. Em parte por ter construído um marco teórico que reunia especificamente, em sua maioria, aportes da teoria social que designavam a centralidade e o vínculo existente entre a ideia de modernidade e de Estado-nação no processo de reconfiguração das identidades (nacionais) em escala global (Hall, 2006; Hobsbawn, 1990; Beck; Giddens; Lash, 1995), em parte,

evidentemente, por pura imaturidade intelectual, embuti nessa encruzilhada uma percepção fetichista do estado-nação – um erro que, segundo Daniel Chernilo (2008), despontou como uma tendência de consideráveis proporções no universo teoria social -, buscando congrega e coincidir a caracterização e desenvolvimento histórico do mesmo, com aspectos históricos da expansão modernidade em si - enxergando a história das identidades no Brasil (e em Alagoas) como indissociavelmente atada às transformações do “cultural” e às narrativas de formação e orientação do Estado-nação moderno.

Por um tempo, me esforcei para identificar quais foram os obstáculos interpostos para consecução da nacionalização dos sentimentos e afetos em Alagoas. Na época, a minha hipótese era a de que as respostas para essas questões estavam inscritas nas singularidades históricas do processo de modernização do Estado de Alagoas, nos conflitos entre os grupos concorrentes por prestígio, poder e hegemonia material e ideológica nesta sociedade (Souza, 2000).

Até este momento, na construção do meu objeto de pesquisa havia uma suposição normativa *a priori* - até então não consciente -, que numa dinâmica pendular buscava uma exceção, ou mesmo, um “problema”, no processo de modernização de Alagoas (um atraso, uma falha, uma parcialidade) ou na sua dinâmica histórica e intergeracional de representação e simbolização.

No entanto, uma série de contradições do campo e da bibliografia que eu explorava me causavam incômodo. Observando atentamente, me parecia que esse mal-estar sobre as referências identitárias alagoanas não era uma preocupação comum e amplamente disseminada no estado. Pelo contrário, o que pode ser verificado em pesquisas recentes, é que este não é um incômodo para grande parte da população.

Para estas, as praias e as paisagens naturais emergem como primeiro recurso para representar positivamente o Estado e a cidade de Maceió, um conjunto de sentidos que estão diretamente associados a expressão “Paraíso das águas” (Almeida, 2011; Lima; Manhas; Manhas, 2010) – uma versão notadamente divergente daquela defendida pelos participantes dos círculos culturais que se engajavam em acaloradas discussões sobre o tema.

Paulatinamente, através de discussões e orientações, esse incômodo se transmutou em autocrítica e sensatez investigativa. Passei então a enxergar que supor que esta questão – a disputa ou a suposta indefinição identitária dos alagoanos - é natural e necessária para todos seria, impreterivelmente, incorrer num erro analítico substancial. O que as contribuições da teoria sociológica contemporânea sobre os processos de nacionalização nos indicam é que a construção de uma identidade regional, ou subnacional, é um encadeamento contingente e, ainda, no Brasil, ela ocorreu muito mais como exceção, do que como regra.

O que as investigações demonstram é que casos como, por exemplo, da construção da paulistanidade (Weinstein, 2015), assim como a construção social da identidade gaúcha (Oliven, 1992), foram configurações produzidas em condições singulares e muito específicas.

As identidades são moldadas e refinadas através da imersão nos conflitos e contendas políticas, ao invés de simplesmente antecederem ou provocarem tais conflitos. Conforme observado por Weinstein (2015), é no calor dessas disputas que as características identitárias se desenvolvem e se solidificam, sendo constantemente influenciadas pelas dinâmicas e tensões políticas do momento.

Deste modo, os discursos regionalistas estruturam e são reestruturados em meio às transformações das cadeias de interdependência e dos espaços sociais nos quais os agentes e grupos estão inseridos e buscam orientação para seus atos. Assim como em outros processos de nacionalização, a conjugação da regionalidade e da sub-nacionalidade também é atravessada por práticas de diferenciação e distinção. Essas práticas, por sua vez, são igualmente geradoras de hierarquias de poder e desigualdades. Nesse contexto, a formação de identidades regionais e sub-nacionais não apenas reflete, mas também reforça estruturas de dominação e exclusão, criando dinâmicas complexas onde identidades e poder se entrelaçam de maneira intrincada.

Portanto, a construção da identidade alagoana enquanto tal não poderia ser um fruto “natural” da sua modernização e da emergência do aparelho burocrático estatal – pensar o contrário seria sucumbir à armadilha do que Daniel Chernilo (2008) denomina Nacionalismo *Metodológico*, um equívoco abstrato que foi capilarizado em diversas tendências da teoria social, que normatiza e naturaliza a conexão entre modernidade, sociedade e a disseminação dos estados-nações ao redor do mundo.

O autor referencia a opacidade das discussões acerca do conceito de Estado-nação na teoria social, demonstrando o quanto este, em grande medida, passou a governar a imaginação sociológica, se enraizando nas ciências sociais e sendo naturalizado enquanto categoria analítica universal. Sob essa perspectiva o Estado-nação seria o único modo de organização sócio-política possível na modernidade, elevando-o a um produto necessário desta.

Sabe-se, entretanto, que não só existem outras formas de organização e centralização do poder que não se delimitam por fronteiras nacionais (Ex. impérios e colônias), como também, que não há uma homogeneidade efetiva no modo com o qual os processos de modernização ecoam nos diversos espaços sociais ao redor do mundo. Uma compreensão que me permitiu notar a quão normatizada e naturalizada era a minha percepção dos processos de nacionalização e de modernização de Alagoas, abrindo espaço para que eu passasse a buscar outras formas de explicar e objetivar o fenômeno diante de mim.

Ao observar os argumentos dos intelectuais diretamente envolvidos nas batalhas simbólicas em torno da alagoanidade, notei que eles frequentemente fundamentavam suas posições em percepções específicas sobre as diversas “ancestralidades” dessa cultura. Cada autor, em suas reflexões, buscava delimitar a origem do povo alagoano, defendendo a estruturação de uma cadeia de filiações que estabelecesse marcadores de singularidade para essa população. Para isso, apresentavam um conjunto de especificidades intergeracionais, acumulando propriedades históricas, culturais e políticas, que serviam de base para suas argumentações.

Através dos diálogos de orientação conheci as “Teorias da Etnicidade” de Fredrik Barth, uma perspectiva até então nova para mim. A partir dessa concepção a etnicidade é encarada como um fenômeno relacional e dinâmico, definido pelas interações e fronteiras que os grupos estabelecem entre si. Essas fronteiras são mantidas e negociadas por meio de marcadores culturais, em que a identidade étnica é continuamente construída e reconstruída.

Nesse contexto, as interdependências e interpenetrações entre os grupos não são vistas como dispersões das identidades étnicas, mas como as próprias condições de sua perpetuação (Poutignat; Streiff-Fenart, 1997, p.62). A lógica processual da

abordagem de Bath me permitiu então, compreender os esforços dos intelectuais alagoanos pela demarcação da ancestralidade dessa cultura, sem recair em lógicas essencialistas e demasiadamente rígidas de análise.

Esse conjunto de percepções colaboraram para que eu constituísse um enquadramento teórico-metodológico voltado para a investigação da gênese social das batalhas simbólicas sobre os sentidos da etnicidade alagoana. Este objeto de análise, me propiciou uma perspectiva de investigação privilegiada das diversas variáveis que estão inscritas nestas lutas, abarcando desde os processos criativos que são utilizados para produção da continuidade com o passado nas narrativas de filiação – incluindo neste âmbito os diversos bens culturais -, as relações de dominação que subjazem as exo-definições e estigmatizações nas classificações entre grupos, as relações de constrangimento interno e, também, as subversões realizadas sobre os rótulos aplicados.

A partir dessa ótica, a minha observação está voltada para a elucidação dos fenômenos da etnicidade, me atentando assim para a “análise gerativa das condições de estabelecimento, manutenção, transformação das fronteiras entre os grupos” (Poutignat; Streiff-Fenart, 1997, p.153).

Nesse processo de investigação fiz uso de um conjunto de métodos complementares. Primeiramente, realizei a coleta e análise de dados em revistas locais dedicadas à divulgação e crítica cultural: a “Urupema: Revista de Cultura Alagoana” (com 4 edições publicadas entre 2006 e 2008) e a Revista Graciliano (com 32 edições publicadas entre 2008 e 2023). Nessas publicações realizei o mapeamento dos principais intelectuais (citados e referenciados), mediadores (editores, entrevistados e autores de texto), as principais atribuições étnicas categoriais utilizadas e os modos de justificação dessas afirmações diretamente implicados nas batalhas pelos sentidos da etnicidade alagoana, codificando-os através do software de análise de dados qualitativos Atlas.ti 9.

A partir dos dados organizados pude observar as redes de intelectuais, mediadores e agentes culturais, as transformações dos padrões internos das figurações em questão, suas mais evidentes rupturas, mudanças de direção, descontinuação e o crescimento de determinados aspectos em seu desenvolvimento histórico. Além disso, realizei entrevistas com uma parcela dos intelectuais, jornalistas

e editores diretamente envolvidos com essas publicações e fiz registros etnográficos em eventos de liminaridade político-artística.

O resultado dessa pesquisa está dividido em quatro planos de análise distintos e complementares, cada um deles exposto em um capítulo desta tese. No primeiro capítulo apresentei o percurso e as contribuições teórico-metodológicas que viabilizaram a minha aproximação com o objeto de estudo. Deste modo, caracterizei o universo dos debates acerca da “alagoanidade” através dos prismas conceituais advindos da sociologia figuracional e praxiológica, assim como dos necessários subsídios e concepções provenientes das teorias da etnicidade e da antropologia política.

No segundo capítulo realizei a caracterização e a análise das redes de intelectuais e mediadores estabelecidas nas publicações da Urupema: Revista de Cultura Alagoana. Apresentei os principais agentes diretamente envolvidos nesse circuito de circulação restrita de símbolos e imagens e os contornos elementares dos embates sobre os sentidos da etnicidade alagoana associados a esses repertórios. Destaquei como a etnicidade se torna o eixo central na formação dessa arena simbólica e distingi o impacto das relações de familiaridade na organização, mobilização e participação desses agentes nas discussões. Além disso, apresentei o papel da autodepreciação como um elemento crucial que, contraditoriamente, impulsiona o debate sobre a identidade alagoana.

No terceiro capítulo, analisei as redes de intelectuais e mediadores presentes na *Revista Graciliano*, que publicou 32 edições entre 2008 e 2023. A partir desses textos, identifiquei os principais agentes envolvidos e os repertórios étnicos que emergem nessa arena. Avaliei o impacto da crescente institucionalização da revista na ampliação e diversificação dos repertórios étnicos discutidos. Além disso, examinei o processo de emergência de um repertório étnico que reúne as categorias cultura popular, negritude, religiosidade de matriz africana e periferização em uma pauta política de resistência.

No quarto, examinei os desdobramentos contemporâneos dos embates simbólicos que se acumulam nas últimas duas décadas. Avaliei o estado atual dessas discussões, focando na interação entre círculos artísticos e intelectuais. A partir dessa discussão, faço um balanço do estado atual da discussão e das perspectivas

emergentes. No quinto e último capítulo apresento as minhas considerações finais sobre o debate, analisando o que identifiquei como as principais contribuições dessa pesquisa para o debate sobre os processos de construção das identidades em contextos subnacionais.

2 CONTRIBUIÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA COMPREENSÃO DA CONFIGURAÇÃO CONTEMPORÂNEA DOS DEBATES SOBRE A ALAGOANIDADE.

Neste capítulo apresento as contribuições teórico-metodológicas que sustentam a minha aproximação com as dimensões empíricas das batalhas simbólicas sobre os sentidos da etnicidade alagoana que investiguei. Realizo um relato dos procedimentos metodológicos que conduzi durante o percurso da pesquisa, caracterizando e contextualizando cada um deles. Na medida em que os apresento, sempre que necessário, depreendo os fundamentos teóricos que balizaram meu olhar sobre os fenômenos, buscando assim elucidar as escolhas realizadas e o repertório conceitual que subjazem às categorizações que estruturam as análises realizadas nos capítulos subsequentes. É importante salientar, entretanto, que meu objetivo nessa seção não é realizar uma revisão teórica sobre os conceitos que orbitam essas discussões, mas construir e apresentar um quadro interpretativo que permita uma leitura mais fluida das análises realizadas.

Para estruturação dessa investigação examinei as atribuições étnicas elaboradas por intelectuais, mediadores e artistas alagoanos através das narrativas, práticas e bens culturais produzidos e expostos em espaços políticos e artísticos. Acumulei um múltiplo corpus empírico que precisou ser encarado através de diversos eixos, mobilizando para tal um conjunto de métodos complementares que dialogam diretamente com a sociologia processual, de modo a constituir o que Nina Baur e Stefanie Ernst (2011) denominaram uma “Metodologia Orientada a Processos”.

Esse encadeamento foi estruturado, principalmente, através da coleta e análise de dados em revistas e jornais locais dedicados à divulgação e crítica cultural em Alagoas, respectivamente: a “Urupema: Revista de Cultura Alagoana” (com 4 edições publicadas entre 2006 e 2008) e a Revista Graciliano (com 32 edições publicadas entre 2008 e 2023). Nessas publicações realizei o mapeamento dos principais intelectuais, mediadores e as principais atribuições étnicas categoriais mobilizadas por estes nas batalhas pelos sentidos da etnicidade alagoana, codificando-os através do Atlas.ti 9, um software de análise qualitativa que facilita a organização, codificação e interpretação de grandes volumes de dados textuais, visuais e multimodais, permitindo identificar padrões, relacionamentos e insights. A partir dos dados

organizados pude observar as redes de intelectuais, os mediadores e agentes culturais, as transformações dos padrões internos da figuração em questão, suas mais evidentes rupturas, mudanças de direção, descontinuação e o crescimento de determinados aspectos em seu desenvolvimento histórico.

Além disso, conduzi entrevistas com uma amostra de intelectuais, jornalistas e editores diretamente envolvidos nessas publicações, com o objetivo de mapear suas trajetórias e entender as dinâmicas microestruturais da figuração (Baur; Ernst, 2011). Meu foco foi apreender como esses agentes percebem a configuração social em que estão inseridos, de que maneira interagem entre si e, particularmente, como atribuem classificações étnicas a si mesmos e aos outros.

Para investigar a dimensão prática dos processos de construção e categorização étnica e identitária lancei mão das contribuições de Florence Weber (2009) sobre o que denominou “uma etnografia das percepções”. De fato, assim como o contexto de desenvolvimento do respectivo instrumento pela autora, muitos dos espaços que foram etnografados ao longo da pesquisa se configuram, também, como “práticas sociais fora do trabalho”, como eventos de cunho cultural e espaços voltados para o lazer – dado que grande parte dos agentes participantes estão diretamente envolvidos com os mercados de bens e serviços culturais.

Nestes espaços estive atentos às diversas camadas inscritas nestes acontecimentos, desde “as linhas mestras da complexa relação que os indivíduos observados mantêm com seu universo social” (Weber, 2009, p.13), à observação e escuta das iniciativas de classificação e categorização étnicas, aos processos locais de construção da reputação, às práticas de produção e consumo cultural e, finalmente, aos esquemas corporais de percepção desempenhados nesses espaços sociais (Weber, 2009).

Para auxiliar na reconstrução da sociogênese em questão, fiz um uso especial dos “dados gerados pelo processo” (Baur, 2010). Estes tipos de dados têm em comum com dados secundários o fato de terem sido originalmente gravados, “deixados para trás” ou coletados anteriormente por uma pessoa diferente do pesquisador atual. No entanto, diferem dos dados secundários por não serem originalmente destinados à pesquisa social, mas por serem subprodutos dos próprios processos sociais – no caso em questão, recolhi e analisei, sempre que possível, livros, produtos culturais e

manifestos que explicitam narrativas e práticas carregadas de sentidos étnicos, assim como entrevistas concedidas, textos e vídeos publicados em espaços digitais.

2.1 O PROCESSO DE COLETA DE DADOS

A coleta de dados desta pesquisa teve início em meados de 2019, com o recolhimento e digitalização das revistas. No entanto, ao começarem as entrevistas e etnografias, as atividades de campo foram abruptamente interrompidas pela pandemia de COVID-19. Esse contexto alterou de maneira decisiva o curso da investigação, impossibilitando visitas a instituições, pessoas e espaços essenciais para a demarcação do campo de pesquisa, o que me forçou a adiar procedimentos metodológicos fundamentais. Apesar das dificuldades impostas pela pandemia, continuei ainda que de forma conturbada o processo de coleta de dados, adaptando-me às limitações do momento. Nesta subseção, descrevo o contexto e as escolhas metodológicas realizadas desde então.

2.1.1 AS REVISTAS DE CULTURA ALAGOANA

Ao iniciar essa pesquisa, as revistas *Urupema* (2006-2008) e a *Graciliano* (2008-2023) não eram um material de estudo estranho para mim. Pelo contrário, elas foram determinantes para a construção do meu objeto de interesse, em seu estágio exploratório e preliminar. Exemplares e textos dessas revistas apareceram em meus caminhos como indicações dadas por interlocutores em diversos momentos em que conversamos informalmente sobre esse tema, e foram responsáveis por inculcar em mim uma série de questões que se mostraram guias fundamentais para a pesquisa.

Ao mesmo tempo, na medida que me familiarizei com a extensão do seu conteúdo, compreendi a singularidade e o potencial empírico que apresentavam diante do campo investigativo em questão por diversos motivos, mas, especialmente, por serem os dois únicos projetos editoriais de revistas voltados especificamente para a questão da “cultura alagoana” produzidas no século XXI e que apresentaram alguma continuidade ou consistência em seus desdobramentos através do tempo.

Essas revistas, por diversas razões, podem ser caracterizadas como círculos restritos de difusão sobre temas relacionados a cultura alagoana. Primeiramente, por

serem caracterizadas como bens simbólicos de tiragem limitada. Segundo, pelas suas posições de mercado de nicho⁷. Em terceiro, pela forma com a qual foram disseminadas localmente. Sem estruturas de distribuição amplas e capilarizadas através do Estado, e utilizando canais alternativos de distribuição, como vendas diretas em eventos e feiras literárias - o que restringe o acesso a um público mais amplo.

Para mim, essa forma ficou evidente quando iniciei o processo de coleta desses documentos. Apesar de terem sido impressas em um período relativamente recente, não consegui comprá-las em livrarias ou sebos, físicos ou digitais. Com exceção de alguns poucos exemplares das últimas revistas publicadas pela Graciliano - que adquiri na loja virtual da Editora -, de maneira geral, só consegui acesso às edições através dos acervos pessoais de agentes culturais que faziam parte da minha rede de relacionamentos e que, ou trabalharam diretamente no processo de editoração das revistas, como por exemplo, os editores, jornalistas e diagramadores das revistas, ou foram autores que tiveram textos publicados nelas, ou que de algum modo foram tematizadas nas mesmas - como artistas que tiveram sua obra de alguma forma exposta em suas páginas e decidiram guardá-las como recordação ou comprovação de seus portfólios. Houve edições relativamente recentes da Graciliano que foram especialmente difíceis de serem encontradas, como a “Guerreiros do Nordeste”, publicada em 2015, e que exigiu a mobilização de uma série de interlocutores para ser acessada.

No final de 2023, após um hiato de 4 anos de publicações, uma nova edição da Revista Graciliano foi inesperadamente lançada. Com o título “Alagoas: Terra dos Marechais”, a revista trata do protagonismo de dois personagens históricos brasileiros nascido em Alagoas, Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto, e apresenta artigos sobre as diversas nuances que rodeiam os episódios históricos ao qual estão diretamente associados. Essa edição foi incorporada ao corpus empírico da pesquisa no início de 2024, o que acabou por provocar a revisão de procedimentos de análise e escrita já realizados até então.

⁷ Os mercados de nicho são aqueles que dentro de um mercado mais amplo, como o mercado editorial de revistas e publicações em geral, visa atender uma segmentação específica dele, buscando atrair um grupo particular de consumidores que possuem interesses especializados (Kotler; Armstrong, 2023). No caso em questão, o público-alvo dessas revistas é o de pessoas interessadas em arte e cultura.

2.1.2 ENTREVISTAS

Em meados de 2019, a partir dos primeiros contatos com as revistas coletados, comecei a identificar um conjunto de intelectuais e mediadores que poderiam colaborar de modo vital para o desenvolvimento da pesquisa e para o esclarecimento das hipóteses formuladas até então. No período, iniciei os contatos com essas pessoas, acionei interlocutores que pudessem “fazer pontes” com aqueles que eu não mantinha nenhum tipo de relacionamento, apresentei os pilares da pesquisa delineada e agendei as primeiras entrevistas.

Antes da eclosão da pandemia, realizei um total de oito sessões de entrevistas. Conduzi duas sessões com Edson Bezerra e Bruno César Cavalcanti⁸, e uma sessão com cada um dos seguintes interlocutores: Jorge Barboza, Fernando Coelho, Milena Andrade e Clarissa Veiga. Este período foi marcado por desafios significativos, incluindo a perda de várias figuras importantes para a pesquisa. Infelizmente, pessoas com quem eu havia planejado realizar entrevistas faleceram abruptamente, como Dirceu Lindoso (1932-2019), Jorge Barboza (1961-2022) - com quem eu havia agendado uma segunda sessão de entrevista - e Sávio de Almeida (1942-2023). No caso de Sávio, ainda cheguei a agendar entrevistas com ele duas vezes, mas foram canceladas devido às restrições impostas pelas medidas de segurança durante a pandemia de COVID-19.

Essas perdas tiveram um impacto significativo no desenvolvimento da pesquisa, interrompendo o planejamento e a execução de entrevistas essenciais. A pandemia não apenas alterou o cenário logístico e metodológico, mas também trouxe aflições inesperadas e desafios adicionais à coleta de dados, evidenciando a fragilidade e a imprevisibilidade dos processos de pesquisa em contextos de crise global.

Para assimilar a perspectiva destes intelectuais e mediadores sobre a figuração na qual estão inseridos, realizei entrevistas narrativas orientadas pelo prisma dos estudos das trajetórias de vida e da biografia (Born, 2001). A partir dessa ótica, as

⁸ Ambas as entrevistas foram realizadas juntamente com meu coorientador, o pesquisador Fernando Rodrigues, e fazem parte de uma pesquisa mais ampla sobre o universo intelectual alagoano, um estudo que temos conduzido em parceria no interior do Grupo de Pesquisa Periferias, Afetos e Economias das Simbolizações - GRUPPAES

trajetórias de vida são definidas como o conjunto de eventos que fundamentam a vida de uma pessoa, em grande medida demarcada pela frequência, duração e localização dos acontecimentos dessas existências no transcurso de uma vida. A biografia, por sua vez, trata da interpretação subjetiva dessa trajetória, das experiências individuais e dos acontecimentos passados, tendo em vista a seletividade, articulação e a reconstrução da realidade biográfica (Born, 2001 p. 243).

Todas as entrevistas foram iniciadas com uma pergunta sobre quem eram os avós dos entrevistados, de onde eram e qual era a ocupação deles. Seguindo, então, para o percurso que levava aos pais e as primeiras memórias de infância dos agentes em questão. São perguntas voltadas para a apreensão das dinâmicas intergeracionais que estruturam essas relações, metodologicamente inspirado nos estudos de trajetórias que têm sido conduzidos por pesquisadores do GRUPPAES (Rodrigues; Amorim, 2022). A partir de então, se desenrolava uma entrevista sobre a vida e a transmissão familiar (Lahire, 2004), a trajetória escolar, as experiências no mercado de trabalho, atividades de lazer, consumo cultural, espaços de sociabilidade frequentados e, pontualmente, questionamentos mais diretos sobre como em determinados momentos as pessoas entrevistadas lidavam com o tema da identidade cultural alagoana. De um modo geral as entrevistas demoraram em média 3 horas, com pequenas variações para cima em determinados casos e foram integralmente registradas através de um gravador digital.

2.1.3 REGISTRO ETNOGRÁFICO DE EVENTOS

Como relatei anteriormente, ao longo do desenvolvimento dessa pesquisa não existiu um momento de “entrada” no campo, pois esses sempre foram espaços que frequentei cotidianamente, que faziam parte do meu ofício enquanto “agente cultural” em Alagoas. Minha posição neles, entretanto, sofreu uma série de deslocamentos desde que gradativamente passei a realizar esse exercício de “objetivação participante” (Bourdieu, 2017). Um nítido exemplo desse esforço se revela inclusive nos eventos que escolhi frequentar após o meu retorno para Alagoas e na decisão de registrá-los etnograficamente.

Escolhi estar presente, prioritariamente, em espaços de liminaridade político-artística nas quais os debates sobre os sentidos da etnicidade alagoana tivessem mais

chances de serem, em alguma medida, evocados – seja porque traziam a questão como tema central, ou mesmo, por serem protagonizados por intelectuais e mediadores que frequentemente “levantavam” essas questões ao tratar de temas relacionados a cultura alagoana. Passei, então, a “observar”, “escutar” e, em alguma medida, a “estar com” (Weber, 2009) essas pessoas de um modo distinto. Além de conviver nesses espaços com essas pessoas que “sempre estão presentes”, que ocupam papéis nodais na organização e estruturação dessas ações político-culturais e ouvir suas próprias classificações acerca do tema, passei acumular, através de registros em diários de campo, materiais para analisar suas práticas, os discursos e as posições. Fiz isso sem necessariamente “me ausentar”. Procurei continuar participando ativamente dessas iniciativas, ainda que tendo consciência que ali ocupava uma dupla função.

Na tabela a seguir apresento as datas, os eventos e o município de realização de cada um dos eventos que realizei registros etnográficos:

Quadro 01 – Eventos registrados etnograficamente

Data	Descrição do evento	Município
23/08/2019	Projeto Alagoanidade - Arquivo Público de Alagoas	Maceió
01/09/2019	Mundaú Lagoa Aberta (2 anos de Movimento Povos da Lagoa)	Maceió
12/09/2019	Projeto Incursão Cultural	Arapiraca
03/10/2019	XVII Congresso Brasileiro de Folclore	Maceió
12/11/2019	I Sarau Literário de Literatura Alagoana - UNEAL	Arapiraca
27/11/2019	FLIARA - Feira Literária de Arapiraca 2019	Arapiraca
28/11/2019	Abertura da exposição "Universo Paralelo" de Albério Carvalho	Arapiraca
11/08/2021	Pré-estréia do longametragem "Cavalo"	Arapiraca
27/11/2021	FLIARA 2021 – “Cultura da gente”	Arapiraca
30/04/2022	Feira Literária do Vergel (tema: Alagoanidade)	Maceió

Fonte: dados elaborados pelo autor

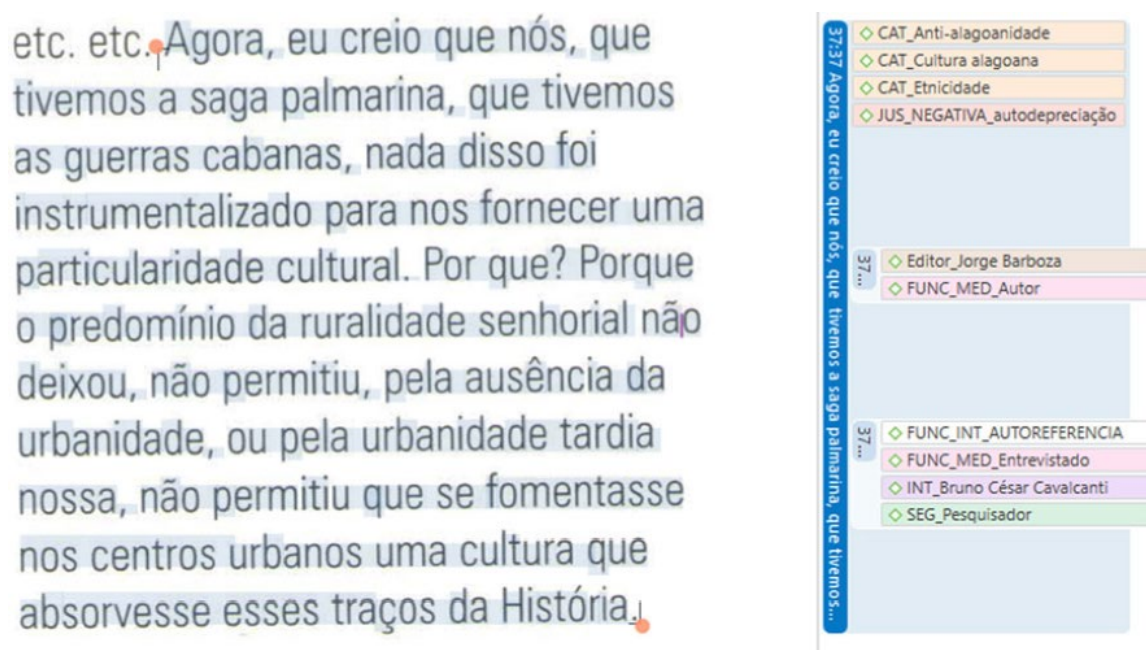
Além dessas, assimilei ao corpus dessa pesquisa registros etnográficos coletados anteriormente, no contexto de realização da minha dissertação de mestrado. Fiz isso compreender que essas ocasiões condensam de maneira peculiar

uma série de fatores que são fundamentais para compreender as diversas nuances presentes nas discussões sobre os sentidos da etnicidade alagoana. Estes foram: o “Agosto da Cultura Popular”, realizado no Núcleo Cultural Zona Sul, município de Maceió, no dia 29 de agosto de 2015; e da 8ª Bienal do Livro de Alagoas, realizada no Centro de exposições de Maceió no dia 30 de setembro de 2017.

2.2 CODIFICAÇÃO E CATEGORIZAÇÃO DAS PUBLICAÇÕES

Para mapear e analisar as redes de mediação e produção intelectual abarcadas por essas produções, realizei um trabalho sistemático de leitura, codificação e categorização do seu conteúdo textual através do software de análise de dados qualitativos Atlas.ti 9. Nesse sentido, primeiramente, identifiquei trechos de interesse nessas publicações, classificando parágrafos que continham afirmações, justificações ou definições sobre a singularidade/caracterização da cultura alagoana a partir de seu conteúdo. Esse processo foi realizado através de uma leitura integral do material coletado.

Figura 01 – Exemplo de codificação no Atlas.ti 9



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando o software Atlas.ti 9

Assim, na medida que distingi os trechos de interesse, iniciei um processo de codificação que foi realizado através de uma segmentação de códigos que abarcava

três âmbitos analíticos distintos em cada parágrafo: os mediadores, intelectuais e as categorias temáticas presentes na argumentação. Primeiramente, identifiquei os posicionamentos dos agentes participantes dessas redes em cada situação como “mediadores” ou “intelectuais”, buscando assim mapear os sentidos e a força das conexões entre os agentes, além de identificar possíveis agrupamentos nessas relações.

Os mediadores são aqueles responsáveis pela feitura das matérias publicadas: a) os jornalistas incumbidos pela redação dos textos e entrevistas dispostas em cada revista; b) os editores no ato de apresentação do escopo dos artigos das respectivas edições; e, em momentos específicos, e c) os entrevistados convidados a opinar sobre os temas sobre os quais eram especialistas e que sustentam suas argumentações a partir de obras de outros autores.

Nas publicações, os mediadores são aqueles responsáveis por provocar a emergência dos dilemas identitários em questão nesses espaços de visibilidade. São eles que interpelam os intelectuais sobre motes que tensionam a discussão, abrindo espaço argumentações que exigem a singularização da cultura alagoana. E, finalmente, em diversos momentos, são eles, também, que realizam as leituras das obras referenciais sobre os temas e que expõem essas interpretações na esfera pública.

A codificação dos “intelectuais”, por sua vez, foi dividida em duas subcategorias. Denominei “intelectuais-fonte” aqueles que no contexto em questão, eram explicitamente citados ou referenciados, em alguma medida, como intérpretes dessa cultura - ou seja, que possuíam obras ou produções que eram utilizadas pelos mediadores como uma “fonte” para argumentações e/ou construções narrativas sobre as singularidades e definições da cultura e da identidade alagoana.

Seguindo por outra lógica, criei também a codificação “intelectuais-autorreferenciados” para classificar aqueles que a partir de uma posição de mediação - sejam como autores dos artigos publicados, sejam como entrevistados - apresentavam interpretações “próprias” sobre essa cultura, sem necessariamente buscar outras fontes ou referências externas nessas afirmações, apresentando-se como autores dessas reflexões, mas sem necessariamente serem

reconhecidos/referenciados por outros a partir de suas “obras” nos respectivos contextos.

Essa divisão em tipos intelectuais foi necessária, pois, me permitiu visualizar de modo direto a posição específica de cada um desses em cada contexto, podendo denotar, por exemplo, o grau de “dominância” de cada intelectual em determinada rede, assim como seu poder de atração sobre outros agentes, apontando para as percepções sobre a difusão e a consolidação da sua obra no período em questão. Os intelectuais-fonte, por exemplo, tendem a ser aqueles que possuem uma obra reconhecida e legitimada nessas redes. Os “intelectuais-autorreferenciados”, por sua vez, apesar de já serem considerados “especialistas” sobre determinados temas, ainda estão conquistando seu espaço nessas conexões.

Finalmente, em seguida, esses trechos de interesse foram codificados através da utilização de categorias temáticas. Essas categorias foram criadas para congregar os conjuntos de sentidos - relativamente semelhantes - que são evocados pelos mediadores e intelectuais para afirmar singularidades culturais alagoanas e fronteiras étnicas. Desse modo, as categorias foram operacionalizadas ao longo da pesquisa como “intervalos de sentido delineados pelas fronteiras do plausível” (Feltran, 2017, p. 03).

Identificar essas conexões de sentidos e marcadores que são utilizados por esses agentes de modo rotineiro em seus textos me foi importante para investigar a política da sua produção, ou seja, compreender os parâmetros de valoração estabelecidos por eles através dessas argumentações em suas redes, em seus respectivos tempos e espaços sociais. Os sentidos expressos nessas categorias foram vislumbrados sempre como interações situadas, determinadas por um conjunto de aspectos que são sempre relacionais e mutáveis.

Algumas das categorias identificadas ao longo dessa pesquisa são fundamentais tanto para o entendimento do processo de codificação, quanto para a compreensão da organização dos principais dilemas identitários que estão inscritos nas batalhas intelectuais sobre os sentidos da etnicidade alagoana. Algumas dessas são mais diretas e autoexplicativas, outras exigem caracterizações e fundamentações. Em seguida, apresentarei algumas das categorias que presumo que precisam ser precedentemente pormenorizadas antes de seguirmos para conteúdos propriamente

analíticos. Respectivamente são: a) cultura alagoana; b) alagoanidade; c) etnicidade (e codificações associadas a ela, como miscigenação, origem ibérica, indígena/caeté e negritude); d) autodepreciação; e e) anti-alagoanidade.

A codificação “Cultura Alagoana”, de um modo mais amplo, abarca toda caracterização realizada por esses intelectuais sobre essa cultura, uma categoria que acaba sendo mobilizada por grande parte desses agentes nas argumentações presentes nas matérias, por isso ocupa uma posição de centralidade na rede. Sua conveniência se mostrou evidente na medida em que notei que uma parcela considerável das publicações das revistas culturais e jornais era escrita por alagoanos, no interior de determinado veículo de comunicação alagoano, mas nem sempre tratava de temas relacionados a cultura alagoana, muitas vezes tratavam de aspectos da cultura nordestina, brasileira ou até global, de um modo geral. Portanto, identificar como e o quanto o debate sobre cultura alagoana era realizado nesses espaços me pareceu importante para compreender mudanças nos padrões de categorização.

Já a codificação “alagoanidade” enquanto tal, remete a um tipo de abordagem mais específica do debate sobre essa cultura. Nessa perspectiva, a categoria temática ampara as argumentações relacionadas explicitamente a um “modo de ser” alagoano, ainda que designado a partir de diferentes repertórios conceituais – já que são empregados a partir de fundamentos teóricos distintos pelos diferentes agentes. Sob essa codificação aglutinei desde ocasiões em que o termo “alagoanidade” é nomeadamente utilizado, até onde são utilizadas outras formas de referenciação, mas que mantenham esse sentido.

De modo direto, a alagoanidade pode ser abordada a partir das diferentes perspectivas do que se convencionou chamar de “identidades culturais”, em sua pluralidade de sentidos e fundamentos. Ainda assim, sob esse guarda-chuva, agrupei também as percepções que se organizam através da ideia de “ethos” ou “caráter”, como é o caso da famosa definição de Moreno Brandão do alagoano como um “ser taciturno” (Brandão, 2015), citada em diversos momentos nas revistas e jornais.

Essa especificação do código é importante porque trata de uma dimensão e uma profundidade específica da discussão. Ao longo dos capítulos analíticos será possível verificar que nem todas as afirmações e reflexões dos agentes implicados nesses

debates sobre as singularidades da cultura alagoana recaem necessariamente sobre processos de nacionalização dos sentimentos e afetos (Elias, 1997) enquanto tal. De maneira geral, é possível identificar diversas assertivas sobre aspectos culturais alagoanos que buscam particularizar e diferenciar a cultura, mas que não explicitam os impactos disso na formação de um “povo singular”, digamos assim.

De modo geral, utilizei a categoria “alagoanidade” apenas quando identifiquei reflexões que afirmavam, em alguma medida, para a existência de estruturas da personalidade “propriamente” alagoanas, que denotavam características comuns desse grupo social. Nesse sentido, para os conjuntos de normas, comportamentos, atitudes, valores e interesses que se estruturam como disposições nacionalizadas e duráveis pelas pessoas que são difundidas pela ação, de formas de (inter)agir socialmente em determinadas situações (Pickel, 2006).

Numa lógica análoga, outra diferenciação de codificação que também foi fundamental. Como tratei de maneira breve anteriormente, ao observar os posicionamentos e as práticas dos intelectuais diretamente envolvidos nas batalhas simbólicas sobre a alagoanidade, pude verificar que no centro destas disputas estão presentes uma série de discursos voltados para a demarcação de determinada “ancestralidade” dessa cultura, ou seja, de afirmações sobre a etnicidade desse povo. É preciso esclarecer, entretanto, de que lugar falo ao introduzir aqui o conceito de etnicidade, pois, mais uma vez adentro em um repertório conceitual polissêmico.

Lanço mão da concepção proposta por Fredrik Barth, por sua vez, buriladas e analisadas por Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart em *Teorias da Etnicidade* (1997). Este enfoque me possibilita, por exemplo, diferenciar analiticamente “nação” e “etnia”, categorias usualmente sobrepostas. De fato, as duas categorias possuem um elemento idêntico “a capacidade de sustentar o senso de uma história e de uma cultura comuns” (Poutignat, Streiff-Fenart, 1997, p.52). A diferença entre estas reside no fato da ideia de nação ser um conceito político, de estar conectado a uma aspiração e a fundamentação de um projeto político – muitas vezes na estrutura de um Estado nacional, podendo, no entanto, tomar outras formas de organização social como observamos anteriormente (Chernilo, 2008).

As disputas simbólicas que estão inscritas nos debates sobre a alagoanidade, entretanto, não se configuram como esforços para autodeterminação (o direito de um

grupo ou nação de decidir seu próprio destino político), independência ou de integração de Alagoas, pois esta já é uma identidade delimitada pelo estado (state-framed) (Brubaker, 2017), ou seja, estas reflexões não questionam a congruência institucional e territorial do Estado-nação como tal, nem em sua organização interna, nem em sua relação com outros entes nacionais.

As reflexões dos intelectuais e mediadores que estão diretamente envolvidos com o debate sobre identidade alagoana estão voltadas para aspectos específicos desse processo de elaboração identitária. Os principais contornos deste esforço de demarcação estão nitidamente expressos, por exemplo, na reflexão de Dirceu Lindoso em resposta à interrogação do jornalista Jorge Barboza sobre as origens do povo alagoano (Barboza, 2006), em entrevista realizada no ano de 2006 para as “páginas amarelas” da Revista Urupema.

Para o autor, a formação e territorialização da Alagoas foi definida por dois conflitos históricos determinantes: a guerra dos bárbaros no Sertão e a destruição dos Quilombos dos Palmares, marcos que, por sua vez, foram tanto responsáveis pelos processos migratórios e surgimento das famílias que paulatinamente passaram a ocupar o sul do Pernambuco – e assim constituir um núcleo populacional distinto daquele restante do Estado –, quanto pela reprodução de modos de organização singulares. Deste modo, assim como outros intelectuais que adentram esse debate, suas atenções se concentram naquela dimensão responsável pelo desenvolvimento do senso de herança cultural e do destino histórico compartilhado – o simbolismo e os mitos que estabelecem a convicção de unicidade a um povo (Poutignat, Streiff-Fenart, 1997) –, ou seja, seus fundamentos étnicos, que podem - ou não - ser instrumentalizados nos processos de nacionalização.

Esse senso de povo (peoplehood) (Brubaker, 2017), é encarado aqui, entretanto, em sua perspectiva praxiológica, caracterizado como um senso prático (Bourdieu, 2009), um sistema de disposições de percepções, preferências e classificações incorporadas por esses intelectuais e mediadores ao longo de suas trajetórias, que moldam suas sensações de semelhança, diferença e pertencimento (Bentley, 1987), que definem não apenas um senso subjetivo de herança, mas também, que orientam o porvir, suas estratégias diante do que está “em jogo” e sua respectiva tomada de posição (Bourdieu, 2009).

Por isso, para compreender o engajamento destes agentes nestas lutas simbólicas é necessário identificar os processos sociais que ao longo de suas trajetórias moldaram sensibilidades étnicas (Barth, 2005). Ou seja, em alguma medida, distinguir em sua história de vida as circunstâncias em que houve rupturas com o saber dóxico, isto é, o momento em que seus respectivos conjuntos de percepções étnicas pré-reflexivas e não questionadas, que sempre foram admitidas como “sendo assim mesmo”, passaram a ser interpeladas de modo contundente pela constatação da diferença cultural com um outro-étnico (não-alagoano). Os momentos em que algo se quebrou, se desorganizou, e que o agente se sentiu como um “peixe fora d’água”.

É nessa condição que são reificadas práticas e crenças culturais (Jones, 1997) e que são estabelecidos os respectivos processos de etnicização. São artifícios que operam como uma espécie de sutura diante da insegurança ontológica experienciada, quando sentidos demarcadores de origem comum e herança compartilhada passam a ser evocados para distinguir e reconstruir as fronteiras de pertencimento do grupo humano em questão – o comum (Rancière, 2009) alagoano.

A noção de etnicidade também é comumente consubstanciada à noção de raça, e em diferentes tradições teóricas modernas estas se confundem. Poutignat e Streiff-Fenart (1997) apontam, por exemplo, para o uso do conceito de raça feito pela sociologia anglo-saxônica onde, diferentemente da noção de grupos étnicos, o entendimento sobre a definição de grupos raciais não está expresso em diferenças socioculturais, mas, por sua vez, é circunscrito através de diferenças fenotípicas, ainda que estas sejam perpassadas por reflexões acerca de suas respectivas construções sociais e históricas e suas consequências na demarcação de relações sociais racializadas. De forma semelhante, ainda que consideremos a raça uma construção fantasmática, ou uma projeção ideológica ficcional estruturante da modernidade colonial (Mbembe, 2018), analiticamente, o conceito não abarca as mesmas dimensões da realidade que a ideia de etnicidade busca descrever.

Nesse sentido, no domínio das disputas forjadas no entorno da noção de “alagoanidade” o conceito de raça, apesar de ser, em alguma medida, mobilizado por estes intelectuais para caracterizar a população em questão, não baliza a totalidade de nuances analíticas que estão inscritas neste fenômeno. A título de exemplo, este é o caso do esforço analítico necessário para compreender a demarcação étnica

divergente nas proposições de Dirceu Lindoso (2005) e Douglas Apratto Tenório (2014). Ambos falam de um povo alagoano mestiço, um amálgama que agrega brancos, negros e índios, assim como de relações raciais onde a branquitude exibiu uma dominância histórica. Entretanto, essa similaridade de percepção das relações raciais da sociedade alagoana, não abarcam nem as contrastantes compreensões em relação à caracterização do povo que é fruto dessa mistura racial, nem explicitam os processos sociais que moldaram os distintos modos de engajamento destes intelectuais nestes espaços de disputa pelos sentidos dessa definição.

Enquanto Tenório (2014) dedicará suas produções à caracterização da elite alagoana de ascendência ibérica, da herança cultural fabricada nos engenhos e canaviais (uma “cultura canavieira”), Lindoso (2005) se posicionará como herdeiro de pujantes lutas populares, de histórias de resistência de quilombolas, indígenas e brancos pobres que ao desenvolver perspicazes estratégias de sobrevivência se tornaram *povos anfíbios* – uma herança cultural que define a formação e a territorialização de Alagoas. Ainda assim, estas posições que não se limitam ao domínio narrativo e intelectual, mas que estão refletidas em suas respectivas trajetórias da vida.

As elucubrações destes autores estão voltadas para uma busca pela demarcação da origem do povo alagoano, da formação de uma cadeia de filiações que sustenta a singularidade desta população, ou seja, uma especificidade intergeracional que acumula propriedades históricas, culturais e políticas que são fundamentais nesse delineamento. Por isso, somente a partir do prisma da etnicidade é possível enxergar os apontamentos contrastantes sobre esta ancestralidade que estão embutidos nas distintas proposições.

A percepção de etnicidade desenvolvida por Barth possui um caráter relacional e processual, onde as interdependências e interpenetrações entre os grupos não são vistas como dispersões das identidades étnicas, mas como as próprias condições de sua perpetuação (Poutignat, Streiff-Fenart, 1997, p.62). Deste modo, diferente das noções mais conservadoras, as condições de isolamento ou de herança tradicional não são encaradas como geradores de etnicidade, mas, ela é produzida justamente com a intensificação das interações e relações interétnicas, como respostas às necessidades de organização nascidas nas mais variadas situações, desde conexões de centro e periferia, à processos migratórios, de colonização etc. É importante

verificar que esse processo não é guiado simplesmente pela diferença cultural, eles são estabelecidos nos espaços de comunicação entre grupos onde são definidas as fronteiras por meio de símbolos simultaneamente compartilhados e compreensíveis por insiders/outsideers.

Nessa tradição o sentimento de pertença a um grupo implica sempre uma dicotomização: a elaboração de um “Nós”, que por sua vez, exige a existência de uma categoria de excluídos (Eles). Esta forma de organização social é, assim, baseada em uma atribuição categorial que é um produto dos atos significativos desses grupos, que classificam os agentes em função de uma - sempre suposta - origem comum – uma dinâmica que é validada na interação social através de “signos culturais socialmente diferenciadores” (Poutignat, Streiff-Fenart, 1997, p.141). Estes marcadores de filiação compartilhados são substancializados e naturalizados em atributos como a “cor, a língua, a religião, a ocupação territorial e fazem-nas percebidas como traços essenciais e imutáveis de um grupo” (Poutignat, Streiff-Fenart, 1997, p.162). Tendo em vista a centralidade da categoria “etnicidade” na estruturação dessas batalhas simbólicas, codifiquei sob esse marcador todos os trechos de interesse que de algum modo se relacionam com essa discussão, ou seja, sempre que intelectuais e mediadores argumentavam sobre algum aspecto distintivo do povo alagoano através de afirmações de teor fundamentalmente étnicas, como quando se remetiam a uma determinada ancestralidade que corroborava acerca de uma característica singular desse povo.

Como dito, apesar da etnicidade ser uma categoria distinta e abarcar um conjunto de sentidos mais amplo e diverso do que raça e nação, em muitos casos, a categoria aparece associada a codificações advindas dessas dimensões simbólicas. Entre essas, apresento de modo breve aquelas que figuram de modo mais geral em grande parte dos dilemas identitários inscritos nessas publicações: a ideia de miscigenação, a origem ibérica, a ancestralidade indígena/caeté e a negritude. Outras, mais específicas, são textualmente apresentadas no conteúdo analítico da tese.

Sob o código “miscigenação” reuni as caracterizações realizadas por intelectuais e mediadores sobre os alagoanos que se sustentavam a partir da ideia de que esses compartilham uma história comum de mistura racial e cultural que agrega, necessariamente, povos indígenas, africanos e europeus. Profundamente incorporada na cultura e no imaginário brasileiro, especialmente através da

perspectiva da mestiçagem freyriana (Freyre, 2019), essa noção é amplamente utilizada por esses agentes para caracterizar e singularizar a formação da sociedade alagoana.

Entretanto, por ser uma categoria demasiadamente multifacetada, permite operacionalizações conceituais que podem enfatizar ou destacar determinadas contribuições dessa “mistura” (Eakin, 2017), apontando para a preponderância de certos atributos raciais ou culturais sobre os demais – sendo utilizada em determinados momentos, inclusive, para minorar ou depreciar algum desses pilares. Em razão disso, reiteradamente, a codificação “miscigenação” encontra-se associada a outras. É sempre o caso, por exemplo, dos momentos em que nos textos pude identificar e utilizar o código “origem ibérica”.

O rastreamento das conexões, linhas de sucessão e similaridades culturais que intentam atestar a ancestralidade ibérica da cultura nordestina como um todo, conformam um modelo analítico bastante difundido entre os intelectuais do pensamento social brasileiro do século XX. Entre os folcloristas, em especial, essa forma de interpretação da cultura é recorrente (Cascudo, 2017). Em muitos contextos, aspectos relacionados a origem de características alagoanas apontadas como tipicamente, ou tradicionalmente, portuguesas ou espanholas, são utilizadas para evidenciar a presença e a inerência dessa ancestralidade na formação da identidade cultural alagoana. Em parte desses casos, essa argumentação desempenha um papel, inclusive, de designação da branquitude dessa sociedade.

Outra vezes, essa balança “pende” para outro lado da discussão e revela a proeminência da influência indígena nessa formação. Nesses casos, elegi o código “indígena/caeté” para abranger essas exposições. Antes de tudo, entretanto, é preciso informar que a disseminação desses sentidos nos espaços comunicacionais alagoanos não é fundamentalmente coesa e homogênea. Por exemplo, não é raro encontrar nas revistas e jornais a adjetivação do “povo alagoano” através do termo “caeté”, apontando para uma herança indígena mítica e compartilhada - uma alusão ao grupo tupinambá que ocupava a região litorânea e que ficou popularmente marcada pelo evento mítico e violento de antropofagia ritual de consumo do Bispo dom Pero Fernandes Sardinha.

Apesar de em alguns espaços sociais essa ideia ser carregada de sentidos de resistência, valorização da identidade e do popular – como é o caso do seu uso na nomeação e do Manifesto do Coletivo Afro-caeté⁹ e do manifesto Makamãdi¹⁰ da Associação de Teatro das Alagoas (ATA) -, muitas vezes é utilizada de forma naturalizada, sem a articulação de sentidos de engajamento político ou de profundidade conceitual, como pude observar nas colunas sociais em expressões como “moda caeté” ou “jeito caeté” para indicar simplesmente atividades realizadas por alagoanos - um indício da sedimentação dessa chave identitária no imaginário popular e da consecução de um deslocamento dos sentidos étnicos que demarcam a existência de um comum (Rancière, 2009) alagoano. Em termos gerais, utilizei o código para assinalar usos de chaves simbólicas ligadas ao universo dos povos indígenas (caetés ou não) para realçar essa ancestralidade como aspecto estruturante da identidade alagoana.

E, finalmente, entre as codificações mais frequentemente associadas à etnicidade, a categoria “negritude”, seguramente, é a mais ambivalente e em ambíguas em seus usos pelos agentes em questão. Seguindo a trilha do antropólogo Kabengele Munanga, Compreendo a categoria como diretamente referente “à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental ‘branco’ reuniu sob o nome de negros” (Munanga, 2009, p. 25). O conceito abarca a dimensão daquilo que Achille Mbembe (2018) denominou “estrutura negra do mundo”, um fruto da criação do negro enquanto do sujeito racializado, como categoria originária, material e fantasmática, produto dos processos de divisão, classificação, hierarquização e diferenciação obstinadamente realizados nas

⁹ O manifesto expõe um forte sentido de identidade e pertencimento enraizado na história e na cultura de Alagoas. Ele remete a uma luta pela valorização e preservação das tradições culturais afro-brasileiras, refletindo a herança de resistência e hibridização étnica resultante da interação entre indígenas e africanos. O grupo, fundado em 2009, se posiciona como um agente de transformação cultural, promovendo a valorização das práticas e ritmos tradicionais como formas de resistência e afirmação identitária. O Manifesto pode ser lido na íntegra no “Anexo A” desta tese.

¹⁰ O termo “Makamãdi” (Macamandi) nomeou o manifesto de posicionamento identitário da Associação Teatral das Alagoas – ATA. Expressão utilizada por Sávio de Almeida no texto dramático “A Farinhada” (2013) é um neologismo para se referir ao papel fundamental que a macaxeira e a mandioca tiveram na vida cultural do Estado. No manifesto a Associação expressa seu: “(...) compromisso coma construção de um teatro que: se mantenha em estado de alerta, crítico, com a vivacidade capaz de absorver, digerir e pôr em prática conhecimentos cênicos, adequando-os às condições de um teatro que se proclame alagoano” (KAITI-TU, 2015)

circunstâncias do encontro colonial (Connel, 2012). Uma condição constitutiva da modernidade que foi transnacionalizada através do Atlântico (Mbembe, 2018).

Ainda assim, sob esse código dispus toda uma gradação de percepções sobre negritude que me deparei nas publicações, enquadrando desde entendimentos ainda inscritos no espectro da mestiçagem – nesses casos, entretanto, evidenciei essa contradição –, assimilando esta como um relevo dessa tríade – nos casos das conjecturas sobre aspectos distintivos e singulares da contribuição negra para a identidade alagoana –, até percepções mais precisas e fundamentadas em concepções de negritude que são refratárias a lógica da mestiçagem, politicamente comprometidas e voltadas para a “construção de uma sociedade plural e de identidades múltiplas” (Munanga, 2019, p. 26). Adotei essa estratégia para ter parâmetros de análise e de comparação relativos às principais transformações que a categoria experienciou no intervalo temporal em questão, principalmente em suas repercussões nos processos de produção de repertórios voltados para difusão de símbolos e imagens relacionados a distintas percepções de identidades alagoanas.

Ao longo do processo de exploração do material coletado pude identificar duas categorias que acabaram por conduzir um papel estruturante nos embates intelectuais que observei: “anti-alagoanidade” e “autodepreciação”. Ambas situadas no âmago do debate, acabam por fazer emergir uma série de indícios sobre sensação de turbidez que orbitam o debate sobre alagoanidade. Para introduzi-las, no entanto, preciso fazer um pequeno desvio.

Essas categorias só são compreensíveis como parte integrante do processo de estruturação das batalhas simbólicas pelo sentido da etnicidade alagoana se observadas a partir do prisma teórico da “intimidade cultural”, conceito cunhado pelo antropólogo britânico Michael Herzfeld (2008). A partir dessa perspectiva podemos pensar a experiência de nacionalidade e a essencialidade que esses encadeamentos abarcam, como processos da experiência cotidiana, como aspectos intrínsecos da vida social nos quais os símbolos partilhados são utilizados e manipulados pelos atores de modo diverso e interpretados segundo seus próprios interesses, desejos e capacidades (Herzfeld, 2008, p. 45).

A intimidade cultural demonstra o quanto o processo de pertença a determinado grupo/nação não é um processo estático, mas complexo. Cada cidadão, alguns mais

que outros – como é o caso destes que estão diretamente envolvidos com os dilemas em questão - vive numa relação ambígua e constante com essa dimensão da vida social, onde cada um é ao mesmo tempo, agente, expressão e guardião da nação: “Nesse processo, porém, todos contribuem, através desses pequenos atos essencializantes, para fazer dele uma presença permanente nas suas vidas” (Herzfeld, 2008, p. 16).

Uma permanência que apesar de ser ontologicamente perpetuada através de uma ilusão semiótica de fixidez cultural, depende necessariamente de reificações de pessoas em papéis ou identidades culturalmente codificados e devidamente compartilhados. Ordinariamente, a reificação da nação se entranha nos desejos e intenções de pessoas reais. Paradoxalmente, suas relações com esse “ente” abstrato e mal definido é tão concreta como aquela com pessoas sobre as quais atribuem seus mais íntimos fracassos e decepções. A nação é, também, aquilo as pessoas utilizam para justificar o estado das coisas ao seu redor e sobre a qual sustentam tomadas de posição no seu dia a dia.

Esse essencialismo presente e disseminado na vida social cotidiana, é operacionalizado sempre em dois sentidos. Primeiramente, através da criação da iconicidade, um efeito semiótico que organiza a significação em virtude das semelhanças dos fenômenos. Mas, um ícone não é simplesmente uma imagem popular que tipifica ou caracteriza uma cultura, mas um símbolo que significa algo em razão de uma similaridade que parece natural e evidente justamente pela comunidade ao seu entorno compartilhar um conjunto de critérios estéticos prévios – de modos de percepção – e da existência de uma respectiva conjuntura política que o coloca em relevo (Herzfeld, 2008).

Seguindo por outra via, o essencialismo que (re)produz a “fixidez” da nacionalidade enquanto fenômeno também é cotidianamente reformulado pelos agentes que a sustentam. Segundo Herzfeld, “Quanto mais imóveis forem as formas semióticas, maior é a latitude da ambiguidade e mais surpreendentes são as possibilidades de transgredir o próprio código” (Herzfeld, 2008, p.39). Ou seja, quanto mais aparentemente estáveis e compartilhados forem os processos de iconicidade de uma cultura em seus significados e intenções associadas, mais “práticas deformadoras” serão operacionalizadas em suas rotinas, tanto para perpetuar a sensação de durabilidade dessa cultura, quanto para ocasionar mudanças reais e

deslocamentos de sentidos. O essencialismo, assim, toma a forma de uma estratégia, uma tática subversiva, na medida em que pode ser utilizado para desafiar a interpretação e o uso de categorias-chave reinantes. Através dessa via:

(...) os fracos podem defender-se reformulando as atribuições originais pelas quais estavam relegados às margens (...) seus modestos atos de resistência podem conduzir, pelo menos progressivamente, a uma certa mudança na distribuição mais relevante do poder (Herzfeld, 2008, p. 52).

Foi apenas ao encará-las a partir dessa ótica que pude compreender o uso da categoria “anti-alagoanidade” nas páginas das publicações sobre cultura alagoana. Por isso, aqui, penso esse como um posicionamento que, primeiramente, nega a existência – a ontologia - de uma identidade cultural alagoana – difundida e incorporada de modo efetivo pelo povo como tal. Em determinados momentos, esses intelectuais indicam uma característica de “cosmopolitismo” dessa cultura, ou de desconexão com suas “raízes”. Mas, que sempre segue além, e nos trechos de interesse que identifiquei, é possível verificar uma argumentação que se opõe a “utilidade” ou “conveniência” da realização de um processo de nacionalização no Estado.

O aspecto paradoxal dessas atitudes de negação da existência de identidades alagoanas nesses espaços de discussão se revela sempre curioso, na medida em que é muito comumente acompanhado de pequenos atos essencializantes (Herzfeld, 2008) diante desse universo simbólico. São afirmativas profundamente ambíguas, pois desafiam da relevância de ícones do código compartilhado, ao mesmo tempo que buscam deslocar sentidos que estes abarcam através de novos esforços de demarcação e tipificação dessa cultura. Como apresentarei nas análises, os argumentos da “anti-alagoanidade” são, na verdade, pilares animadores fundamentais para a constituição dessas arenas simbólicas, abrindo novos caminhos para a interpretação dessa cultura – por mais contraditório que pareça esse argumento.

A concepção de Intimidade Cultural (Herzfeld, 2008) foi fundamental não apenas para deslocar e objetivar minha posição no campo de pesquisa, mas também para identificar outra categoria estruturante nos embates intelectuais que observei. Essa categoria, diretamente conectada à sensação de turbidez que permeia essas discussões, codifiquei como “autodepreciação”.

Como já abordei brevemente, circula nesses espaços uma ideia normatizada e naturalizada de nacionalidade e modernidade, em face disso, muitos intelectuais e mediadores realizam uma avaliação negativa do processo de modernização de Alagoas. Assim, concepções firmadas sobre essa ideia acabam por serem determinantes nas justificações e construções identitárias produzidas por esses agentes, demarcando, inclusive, diferenciações geracionais profundas como parte dessa configuração.

Esses argumentos se organizam basicamente em três eixos complementares: a) apontamentos sobre uma espécie de “violência atávica”, tipicamente alagoana e estruturante na formação dessa sociedade; b) caracterizações da cultura alagoana como “atrasada”, seja produtivamente, ou mesmo, moralmente, reproduzindo o que Herzfeld (2008) descreve como “retórica evolucionista”; c) ou simplesmente uma classificação dessa cultura como “inautêntica”, ou seja, uma caracterização desta como uma cópia de elementos culturais provenientes de outros estados, como Pernambuco ou Bahia. Como se os padrões vigentes localmente não atendessem às expectativas desses intérpretes ao serem comparados com referências externas - do que identificam como “padrões culturais de excelência”.

As fundamentações dessas argumentações autodepreciativas não são propriamente homogêneas. Ao longo dessas leituras identifiquei desde justificações que poderiam ser enquadradas pela interpretação das “ideias fora do lugar” (Schwarz, 2000), da ideia de *Cultural Cringe* (Phillips, 1950), e ainda, pela lógica da Sociologia da Inautenticidade (Souza, 2000). O fato é que ao se afirmarem identitariamente, frequentemente, os posicionamentos desses agentes sustentam uma percepção de herança cultural, ela pode ser orgulhosa ou coletivamente autodepreciativa, e essa inclinação acaba por ser decisiva para os seus posicionamentos nessa arena simbólica. Me impressionou a quantidade trechos nos quais pude identificar percepções autodepreciativas dessa herança cultural.

O orgulho enquanto sentimento organizador de identidades foi amplamente discutido na literatura sobre os processos de nacionalização, o outro lado da moeda, nem tanto. Para discernir essa dinâmica, mais uma vez, a concepção de intimidade cultural de Michael Herzfeld me parece vital. A partir disso, o que pude perceber é que, apesar de tudo, a derrota, a condição de marginalidade e a vergonha compartilhada, podem estabelecer conexões duradouras e tecer laços sociais:

O reconhecimento daqueles aspectos da identidade cultural que são considerados uma fonte de embaraço, mas que não obstante fornecem aos iniciados a sua garantia de sociabilidade comum, a familiaridade com as bases do poder que em certa altura podem assegurar aos desfavorecidos uma acerta irreverência criativa e no momento seguinte reforçar a eficácia da intimidação (Herzfeld, 2008, p.17)

A vergonha cultural que se revela em diversos momentos dessas publicações posicionam esses intelectuais ao lado dos “derrotados”, oficialmente desvalorizados pelos ícones estabelecidos nessa cultura. Alguns deles apontam suas vergonhas de modo resignado, outros de modo subversivo – uma posição que pode facilmente transfigurar o desabono em fonte de orgulho em processos de reorganização coletiva (Herzfeld, 2008, p. 34).

Na busca pela perturbação dos códigos relativamente estabelecidos na cultura compartilhada, os seus “detratores” aplicam sobre seu próprio coletivo um conjunto de estereótipos que na medida que estabelece um segmento submerso do autorreconhecimento diante da entidade mais vasta – a nação que compartilham com o todo -, adquirem “armas” para atacar um “outro ideológico, com quem o parentesco cultural é não obstante reconhecido, pelo menos tacitamente. (...) é uma ‘piada privada’ amarga, a qual permite um reconhecimento desafiador do terreno comum” (Herzfeld, 2005, p. 85), o que fornece para eles uma posição específica e privilegiada nesse relacionamento profundamente ambivalente, um dilema que toma a seguinte forma: “Sabemos quem eles são, pois somos marcados pela mesma origem, dividimos a mesma história, ainda assim, somos absolutamente diferentes”.

Enfim, após a realização das codificações de intelectuais, mediadores e categorias temáticas, através da ferramenta de análise do Atlas.ti 9, criei tabelas de coocorrência gerais e de cada conjunto de revistas, cruzando as codificações de intelectuais (fonte e autorreferenciados), criando assim um “ranking” dos mais presentes nos trechos de interesse identificados. A partir disso, selecionei os dez mais citados em cada categoria de intelectuais e suas respectivas conexões diretas, observando as diferenças e similaridades dos resultados tanto separadamente entre as edições da Urupema e Graciliano, quanto em conjunto, assim como em recortes temporais específicos. Obtendo assim tabelas com intelectuais, mediadores e suas respectivas interconexões de posição e de temas abordados.

A seleção dos dez intelectuais mais citados em cada categoria foi baseada na necessidade de garantir uma análise aprofundada e representativa das dinâmicas

intelectuais dentro do universo pesquisado. Ao limitar o número de intelectuais, foi possível concentrar a investigação nas figuras mais influentes e recorrentes, garantindo que as interconexões e padrões identificados fossem tanto significativos quanto, também, analisados de forma mais simples e direta. Esse enfoque permitiu uma análise mais detalhada das diferenças e similaridades entre estes intelectuais, revelando as principais tendências e características dos embates simbólicos.

Posteriormente, utilizei a plataforma de visualização de redes “Kumu.io” para representar visualmente as interconexões entre os agentes e analisar essas redes com maior precisão. Para tal, criei um mapa de rede para cada “ranking” de cada um dos veículos de comunicação, obtendo assim tanto os respectivos mapas de relacionamentos e conexões entre mediadores e intelectuais, quanto de intelectuais e principais categorias temáticas. Em cada mapa registrei separadamente cada conexão entre os mediadores e intelectuais, buscando trazer para o processo de análise visual a quantidade de conexões identificadas no processo de codificação, criando a possibilidade de aplicação das métricas de análise de redes sociais que estão dispostas na Plataforma.

Figura 02 – Modelo de rede composta por mediadores e intelectuais



Elaborado pelo autor utilizando a plataforma Kumu.io

Em caráter de exemplo, a figura acima intenta demonstrar a dinâmica elementar dessa forma de apresentação visual das redes. Na “Figura 02” os mediadores (jornalistas, autores de texto ou entrevistados) estão figurados em azul. Os intelectuais em amarelo. A dimensão das esferas indica a quantidade de conexões do elemento e, conseqüentemente, seu poder de atração sobre a rede que conecta.

Cada trecho de interesse identificado foi codificado e se tornou uma conexão. A direção das conexões indica “quem citou quem”, ou quem utilizou a obra de determinado intelectual como fonte para interpretação da identidade ou de uma singularidade cultural definidora de Alagoas. É importante salientar que o “volume” desses elementos está diretamente relacionado à quantidade de trechos de interesse que foram destacados por mim por tratarem especificamente de argumentações acerca da singularidade ou caracterização da cultura alagoana. Não medem o “destaque” ou a “importância” desses intelectuais nessas matérias ou no campo intelectual alagoano como um todo, ainda que em alguma medida tenham me oferecido indícios da sedimentação das contribuições presentes em suas obras para a animação desse universo simbólico em específico.

A partir desses recursos visuais pude vislumbrar as redes intelectuais tecidas nesses processos de publicação, e visualizar quais são os agentes dessas redes que se relacionam diretamente e indiretamente com eles. A comparação desses mapas me forneceu uma série de indícios sobre como determinados sentidos da etnicidade alagoana foram difundidos nesses espaços, quais foram as transformações dos padrões internos das figurações em questão, suas mais evidentes rupturas, mudanças de direção, descontinuação e o crescimento de determinados aspectos em seu desenvolvimento histórico ao longo de quase duas décadas.

Por fim, as entrevistas realizadas foram transcritas e codificadas no Atlas.ti 9. Nessa situação, além das categorias temáticas apresentadas anteriormente, realizei uma codificação com categorias específicas para a análise das trajetórias de vida¹¹, utilizando para tal códigos como: ocupação dos pais, origem dos pais, educação infantil, educação superior (etc.), sociabilidade lúdica, sociabilidade intelectual, função (docente, pesquisador, etc), Lugares (Maceió, Recife, Migração), religiosidade,

¹¹ Para essa análise utilizei como referência e inspiração a metodologia de análise dos estudos de trajetórias que tem sido conduzidos por pesquisadores do GRUPPAES (Rodrigues; Amorim, 2022).

liminaridade, memória étnica de Alagoas, memória étnica familiar, entre tantas outras. A efetivação dessa codificação me ofereceu a possibilidade de analisar sistematicamente essas trajetórias, identificando tendências, confluências e divergências existentes nas histórias de vida dos intelectuais e mediadores entrevistados.

3 A REVISTA URUPEMA: A CRIAÇÃO DE UM CÍRCULO RESTRITO DE DIFUSÃO SOBRE A CULTURA ALAGOANA.

Nesta seção realizo a caracterização e a análise das redes de intelectuais e mediadores estabelecidas na revista de crítica cultural Urupema: Revista de Cultura Alagoana (com 4 edições publicadas entre 2006-2008). Com tiragens modestas, distribuídas e difundidas apenas localmente, a revista possuía um escopo editorial voltado para a difusão de temas, personalidades, produções artísticas e estudos sobre cultura alagoana. A partir desse repertório temático apresento os principais agentes diretamente envolvidos nesse circuito de circulação restrita de símbolos e imagens e os contornos elementares dos embates sobre os sentidos da etnicidade alagoana associados a esses repertórios.

Compreender os sentidos e as dinâmicas dessas redes no contexto dos espaços comunicacionais de circulação restrita foi analiticamente importante porque me permitiu visibilizar as interfaces menos “ilustres” desse universo. Nesses espaços, além dos cânones e das perspectivas identitárias já consagradas, foi possível distinguir com maior facilidade as dissonâncias e as concepções emergentes diretamente associadas a esse universo simbólico. Estes são ambientes relativamente distantes dos *olhares de observadores externos* (Shyrock, 2004), que permitem florescer identidades conflitantes com os tipos de representação que predominam em círculos amplos e públicos.

Pelo seu caráter de circunscrição e de intimidade esses ambientes consentem a realização de disputas intelectuais que produzem divergências, mas estas acabam por ser sempre veladas, indiretas. As contendas são mantidas nos bastidores, privando-se das querelas públicas. Ainda assim, ao longo desse processo constitui-se uma hierarquia dos objetos dignos de serem discutidos e pesquisados, arenas sobre as quais os agentes se posicionam e produzem conhecimentos sobre essa cultura.

As revistas são estruturadas como espaços de caráter autocelebrativo, voltadas para a constituição de uma espécie de *sociedade de admiração mútua* (Bourdieu, 2007). Espaços de conexão entre intelectuais, comunicadores e mediadores culturais que produzem relações de competição e, ao mesmo tempo,

criam laços de solidariedade entre esses agentes. Que permitem a emergência de um processo de autonomização da ocupação intelectual que se fundamenta, em parte, por uma autoatribuição da tarefa de interpretar e construir uma leitura “legítima” sobre os sentidos da “cultura alagoana” enquanto tal.

Como detalharei neste capítulo, a constituição dessas arenas e a autonomização relativa dessa produção no âmbito das revistas de crítica cultural em Alagoas é processual. Ela dependeu de condições que só vão se tornando passíveis de realização ao longo das últimas duas décadas. Em alguma medida, esse é um processo que foi iniciado na Revista Urupema, mas, que encontrou uma série de obstáculos para a sua realização.

3.1 URUPEMA: REVISTA DE CULTURA ALAGOANA

A Urupema: Revista de Cultura Alagoana teve sua primeira edição publicada em dezembro de 2006, com a proposta de ser uma publicação bimestral com uma tiragem média de 1.300 exemplares. No entanto, essa regularidade de publicação nunca foi alcançada. Como pode ser observado na tabela abaixo, as edições da revista foram lançadas de forma irregular durante o período em que o projeto esteve em atividade:

Quadro 02 – Revistas Urupema lançadas entre 2006 e 2008¹²

Lançamento	Matéria de capa
Dez/2006	Uma cultura em questão: a alagoana. O historiador Dirceu Lindoso escarafuncha nossas origens ancestrais
Set/2007	Mopho: Legenda do Rock
2008	Por que desprezamos tanto o nosso carnaval?
2008	O pintor José Paulino consagra a paisagem alagoana

Fonte: elaborada pelo autor

Na edição de estreia, a nota editorial contextualizou o público leitor sobre o conteúdo, as características e os principais temas que seriam abordados na revista. Com um tom celebrativo e engajado, o texto destacou a importância político-artística

¹² No “APÊNDICE A” desta tese disponibilizei um compilado de capas das edições da urupema.

do projeto editorial, declarando na primeira página o propósito e a missão da publicação:

Iniciar ou reiniciar um processo, pois que não se trata de revista pioneira, mas ao exemplo de suas antecessoras (“Novidade” e “Cadernos de Cultura”), e para além dessas, cá estamos, outra vez, pautando acontecimentos e personagens, personalidades e objetos, arte, história, a cultura e a comunicação (Barboza; Pedrosa, 2006, p. 1)

A “Novidade”¹³ foi uma revista semanal alagoana publicada durante o ano de 1931. Tinha um formato que remete aos periódicos modernistas brasileiros da década de 1920, como “A Revista” mineira, ou mesmo a paulista “Klaxon”, mas tinha como diferencial a maior presença de fotos artísticas em sua diagramação. Já a “Cadernos de Cultura”¹⁴ foi um projeto editorial conduzido pela Secretaria Estadual de Cultura de Alagoas (SECULT/AL) com três publicações entre 1984 e 1986, provavelmente inspirada pela célebre coleção “Os Cadernos de Cultura”¹⁵ publicada pelo Ministério da Educação e Saúde (MES) nas décadas de 1950 e 1960. A partir desses referenciais os editores da Urupema apontavam para as suas expectativas de se tornar tanto um espaço de difusão de conteúdos de crítica cultural, como também, de reflexões mais profundas e analíticas sobre a cultura alagoana.

Em termos de formato a Urupema era uma revista de arte e cultura que estava mais próxima da revista “Raiz” do que da “Bravo!”, pois possuía um conteúdo mais voltado para a produção artigos temáticos, entrevistas e agenda cultural, do que propriamente para realização de crítica e resenha de lançamentos. Em termos técnicos, em sua primeira edição, a Urupema possuía o tamanho típico das revistas de sua época (28x22cm), com aproximadamente 80 páginas. Nas edições seguintes, sua paginação foi sendo paulatinamente reduzida, chegando a ter apenas 42 páginas

¹³ Segundo Lebensztayn (2009) a “Novidade” era uma revista semanal que alcançou 24 publicações ao longo do ano de 1931. Fundada por Valdemar Cavalcanti e Alberto Passos Guimarães, o periódico reunia artigos de crítica (literária, teatral, cinematográfica), publicava contos, crônicas, poemas, fotografias, artigos sobre política, notas sobre a sociedade alagoana e anúncios. Em suas páginas foram publicados poemas de Jorge de Lima e de Aurélio Buarque de Holanda, ensaios de José Lins do Rego, entre outros.

¹⁴ Nela foram publicados dois importantes textos de Dirceu Lindoso: “Representação Social na Escrita da Cultura Alagoana no Século XIX” e “Ruptura e continuidade na cultura alagoana”, ambos publicados no “Cultura popular: cadernos de cultura – 2”, de 1985, em obra organizada por José Maria Tenório da Rocha.

¹⁵ A coleção reuniu textos de diversos intelectuais modernistas brasileiros de diversas áreas (artes visuais, sociologia, antropologia, arquitetura etc.) e teve um papel importante na difusão de estudos e ensaios sobre a cultura nacional no período

na sua 4ª publicação – um claro sinal de que o empreendimento enfrentava dificuldades financeiras.

Seu preço de venda variou entre R\$5,00 (1,43% de um salário mínimo) na primeira publicação em 2006, até R\$7,90 (1,90%) em sua última. Um preço consideravelmente abaixo do valor praticado pelo mercado editorial no período. Em termos comparativos, em 2006, tanto as revistas do nicho de arte e cultura, como a “Raiz” (R\$7,50 - 2,14%) e a “Bravo!” (R\$11,50 - 3,29%), quanto as revistas de alta circulação, como a “Veja” (R\$7,90 - 2,26), “Placar” (R\$8,99 - 2,57%) ou “Contigo” (R\$6,90 - 1,97%), praticavam preços substancialmente mais altos. Essa estratégia de precificação da Revista, juntamente com o estabelecimento de uma tiragem considerada baixa tendo em vista o mercado editorial brasileiro no período, são indicativos de que a Urupema não buscava assegurar a sua sustentabilidade através da venda direta para seu público leitor.

A Revista se apresentava inicialmente como uma publicação “independente”, que buscava financiamento para sua produção a cada edição, optando por um modelo de mercado sustentado através da negociação de espaços para anúncios de publicidade. Essa estratégia empresarial, entretanto, acabou nunca se consolidando de fato, e durante os seus três anos de existência a Revista perdurou a duras penas.

A maioria dos apoios e patrocínios concedidos à Revista nunca se consolidaram institucionalmente, sempre foram realizados de modo pontual, e negociados circunstancialmente a cada edição. Essa instabilidade financeira dificultou a consolidação das relações laborais entre os profissionais implicados, fator que foi determinante para a dissolução do projeto em 2008. Assim como grande parte das iniciativas culturais locais de sua época, o financiamento das publicações dependia diretamente das redes de relações familiares, pessoais e afetivas dos agentes envolvidos em suas publicações.

A maioria dos apoios financeiros obtidos durante o surgimento da Revista Urupema foi mediada e negociada por Paulo “Poeta” Pedrosa¹⁶, que, na época da

¹⁶ Ator, jornalista e produtor cultural. Iniciou sua atuação no setor ainda na adolescência no movimento kardecista Mocidade Espírita Osvaldo Cruz. Fez parte da primeira turma de Jornalismo da UFAL, em 1979, momento em que passou a compor o centro acadêmico e DCE, onde atuou como coordenador de cultura. Fez parte da retomada do Teatro Universitário de Alagoas (TUA). Foi por muitos anos militante do PCdoB em Alagoas. Ao longo de sua carreira como servidor público participou de diversas gestões em órgãos de cultura em Alagoas.

produção da primeira edição, ocupava a função de editor-chefe. Pedrosa teve um papel essencial na apresentação do projeto a Milton Pradines, então Diretor de Comunicação e Marketing da Braskem e seu amigo pessoal. As condições do apoio concedido pela petroquímica à revista, no entanto, permanecem incertas, já que esse patrocínio não se traduziu em espaços de publicidade ou propaganda para a empresa, algo atípico nas práticas tradicionais de patrocínio corporativo.

Apesar de a Braskem ter se tornado uma fonte de recursos crucial para a sustentabilidade da Urupema, a visibilidade desse apoio nas páginas da revista era mínima, resumindo-se a uma discreta citação na ficha técnica com a chancela “apoio institucional”. Essa relação de apoio, entretanto, revela a forte influência das relações pessoais e de compadrio nos processos de financiamento cultural do período. A ausência de publicidade explícita reflete uma dinâmica onde o patrocínio se baseava menos em interesses comerciais diretos e mais nas redes de relações sociais que permeavam esse ambiente.

A Urupema contou também com o patrocínio do Governo do Estado, através das Secretarias Executiva de Cultura e de Comunicação, mas apenas em sua primeira edição. Na circunstância, no final de 2006, Paulo Pedrosa ocupava o cargo de Secretário Executivo de Cultura do Estado, posição que estabeleceu condições para a efetivação do apoio do órgão governamental para a primeira edição da Revista. Com a mudança de Governo no início de 2007 e a saída de Paulo Pedrosa do cargo do executivo, as vias de acesso aos recursos públicos foram interrompidas.

O apoio das Secretarias foi justificado na edição patrocinada em sua primeira página através de uma saudação do governador Luís Abílio, registrando as convergências dos interesses da Revista com os do Estado: “Assim como o nosso governo tem resgatado a nossa história, as nossas raízes, esperamos que o objetivo da Urupema seja alcançado ao levar conhecimento sobre a nossa arte e, consequentemente, elevar a autoestima do tão querido povo da nossa terra” (Souza Neto, 2006, p.01).

A percepção sobre a necessidade de soerguer a autoestima do povo alagoano enquanto tal não era uma singularidade do discurso do Governador Luís Abílio¹⁷. O

¹⁷ Vice-governador eleito que assumiu a liderança do executivo em abril de 2006, com a saída do Governador Ronaldo Lessa para a disputa eleitoral.

dilema inscrito nessa demanda pressupõe a existência de um “problema identitário” alagoano, que por sua vez, exigiria intervenção. Essa era uma compreensão amplamente difundida e propagandeada pela gestão estadual que Luís Abílio integrou e da qual foi sucessor.

A ideia de um “resgate da autoestima do povo alagoano” (Alagoas, 1999, p.1) já estava presente no Governo Ronaldo Lessa¹⁸ (1999-2006) como compromisso declarado de gestão desde os seus primeiros discursos e publicações. Durante esses oito anos, essa inquietação tomou a forma de ações e políticas de governo manifestamente voltadas para o combate às desigualdades, de valorização do “popular” e dos símbolos afro-alagoanos (Magalhães, 2017).

Paulo Pedrosa fez parte dessa gestão e foi, também, entre tantos outros, um dos artífices desse processo político de reorientação da ação estatal realizado durante esses Governos que era diretamente atravessada pela discussão sobre identidade e etnicidade do povo alagoano. Um processo que contou, por exemplo, com a criação da Secretaria Executiva de Defesa e Proteção das Minorias (2001), interface de diálogo da gestão com o movimento negro alagoano e diretamente responsável pela articulação da pauta identitária da “diversidade cultural” localmente; a criação do Núcleo Temático da Identidade Negra na Escola (2004), na estrutura organizacional da Secretaria da Educação; além de um amplo conjunto de ações conduzidas pela Secretaria Executiva de Turismo, como o projeto “Alagoas de Corpo e Alma”.

Esse período também foi marcado por uma reconfiguração, ainda que preliminar, das políticas culturais conduzidas pela SECULT, onde os gestores passaram a expressar publicamente o interesse em olhar para as regiões periféricas da cidade e para as camadas mais empobrecidas da população. Uma configuração que conecta o dilema identitário alagoano à pauta política de valorização do “povo alagoano”, seus símbolos e suas “necessidades”. Em entrevista concedida a mim em 2016, Paulo Pedrosa destacou:

Pode-se dizer que o fundamental desse desenho é que mudava o eixo da cultura em Alagoas. O foco central da cultura alagoana, que era antes uma cultura para as elites, começa a ser pensado, embora embrionariamente,

¹⁸ Ronaldo Lessa foi prefeito do município de Maceió (1993-1997) e Governador do Estado de Alagoas durante dois mandatos (1999-2006) pela coligação PSB/PT. Com um percurso marcado pela sua vinculação às “lutas democráticas do povo alagoano” (Carvalho, 1993), protagonizou um inesperado movimento de ascensão da esquerda alagoana ao poder após duas décadas de crise e sucessivas derrotas eleitorais no Estado.

mais como uma cultura voltada para os anseios da população e para a inclusão dessa população menos assistida. (...) O povo estava à margem, então o povo não tinha prazer em ser alagoano.

Nos meandros dessa mudança de eixo muitas coisas se misturam. Essa “entidade” designada por ele como “O povo”, na realidade, pode ser descrita como o amplo conjunto de desvalidos e marginalizados dessa sociedade, que na ocasião são encarados como uma espécie de manancial de onde brotam os sentidos de uma alagoanidade autêntica, que precisava ser valorizada e, em alguma instância, “resgatada” através de suas manifestações tradicionais.

Ao mesmo tempo, esta é uma parcela dessa sociedade que precisava ser “educada”, que precisava acessar os espaços de fruição cultural dos quais foram historicamente excluídos, que precisava ser diretamente orientada através de obras e monumentos, por símbolos e narrativas políticas que atestam a ancestralidade da resistência do povo alagoano e do povo negro enquanto tal. Na mesma entrevista, Pedrosa relembra: “Ronaldo (Lessa) dizia a gente tem que ter esses monumentos por que isso é que crava na memória do povo, começa a cravar, que você tem coisas importantes em Alagoas, que dá gosto você ser alagoano”.

Para mim seria uma tarefa difícil descrever ou enumerar os servidores e gestores envolvidos com esse processo de reconfiguração das políticas governamentais executadas nesse período. É possível caracterizar, entretanto, que estes que de algum modo tornaram-se também mediadores ou intelectuais diretamente envolvidos com as lutas pelos sentidos da etnicidade alagoana – e que de algum modo serão apresentados ao longo desse texto –, em sua maioria, foram aqueles advindos da militância de esquerda em Alagoas, simpatizantes ou integrantes dos diretórios do PCdoB – que nos acordos da coalizão detinham a indicação dos cargos das pastas da cultura – e do PSB, partido que comandava as ações no Governo.

Assim como Paulo Pedrosa, muitos deles iniciaram sua formação política nos movimentos estudantis, secundaristas e universitários, e compartilharam uma série de vínculos e vivências em espaços de sociabilidade lúdico-artísticas nos anos 1970 e 1980. Eles fazem parte de uma figuração que reúne um grupo de pessoas que, ainda que façam parte de partidos e vertentes políticas distintas, se identificam sob o signo da esquerda alagoana.

Os principais agentes envolvidos na composição da Urupema comungam de experiências e laços que foram tecidos em espaços sociais desse tipo. Por exemplo, Paulo Pedrosa e Jorge Barboza¹⁹ fizeram parte da primeira turma do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), instaurado em 1979. Esse período de suas vidas foi marcado por um amplo conjunto de experiências que aprofundaram de modo determinante suas relações tanto com a militância política, quanto com o universo artístico e cultural da cidade de Maceió – cada um a seu modo.

Entre os espaços de sociabilidade compartilhados por Jorge e Paulo nesse período, os palcos da primeira retomada do Teatro Universitário de Alagoas²⁰ (TUA) foram determinantes para a constituição e adensamento das relações afetivas e artísticas que atravessaram diversos projetos conduzidos por eles ao longo de suas vidas - entre esses, a Urupema. Ambos participaram da Cia nos primeiros anos de 1980, atuando em montagens profundamente influenciadas pela arte popular revolucionária distintiva dos Centros Populares de Cultura (CPC) da UNE (RAMOS, 1983), interpretando papéis, por exemplo, em “Ponto de Partida”, do Gianfrancesco Guarnieri, sob direção de Dário Bernardes, e em diversos esquetes de teatro popular conduzidos por Sávio de Almeida²¹ nas praças e sindicatos da cidade. O TUA foi para Jorge Barboza o ponto de partida de sua carreira artística.

¹⁹ Jornalista, músico e produtor cultural, Jorge Barboza nasceu em Maceió em 1961, mas viveu toda sua infância e parte da adolescência em Porto Calvo, cidade de origem de toda a sua família. Atuou como Jornalista em diversos jornais em São Paulo e Maceió. Como músico fez parte das bandas “Caçoa Mas Num Manga”, “Sangue de Cristo”, “Trindade”, “Jesuítas” e seguiu carreira solo com o nome artístico “Sebage”, passando então a assinar seus textos jornalísticos como “Sebage Jorge”. Além de idealizador e editor da Revista Urupema, foi também o editor e idealizador do site de notícias “Alagoas Boreal”. Faleceu em 01 de outubro de 2022.

²⁰ Segundo Xavier (2002), o TUA foi fundado em 18 de maio de 1957 por estudantes das faculdades e escolas superiores de Alagoas. Desde o seu nascimento apresentava um caráter de combate social e cunho político, tendo sido alvo de repressão pelo regime militar em diversos episódios. Em seus anos iniciais a cia teve a participação de Wolney Leite, Bráulio Leite, Otávio Cabral e José Geraldo Marques. Após um período de interrupção de suas atividades em meados dos anos 1970, o TUA teve sua primeira retomada em 1980, sob a direção de Otávio Cabral, Marcial Lima e, posteriormente, Sávio de Almeida, permanecendo em atividade até meados da mesma década. Em 1998, com a implantação do curso de Teatro – Licenciatura da UFAL, um grupo de estudantes do Curso decidiu retomar a Cia, sustentando sua atividade até 2001.

²¹ Luiz Sávio de Almeida foi um cientista social e historiador maceioense com uma obra prolífica sobre a formação histórica de Alagoas e sobre os grupos subalternos alagoanos - dos povos indígenas aos povos negros urbanos e rurais. Foi Secretário de Estado de Educação no Governo Lamenha Filho, Diretor do Departamento de Cultura, Dramaturgo nacionalmente premiado, educador popular e professor emérito da Universidade Federal de Alagoas (Rodrigues; Oliveira, 2015). Sávio fez parte do conselho editorial da Urupema e foi diretor cultural da Revista Graciliano em suas primeiras edições. faleceu em 10 de fevereiro de 2023.

No movimento estudantil Paulo Pedrosa teve sua primeira experiência de gestão cultural. Como coordenador de cultura do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFAL, participou ativamente da retomada dos Festivais Universitários de Música em Alagoas²², dirigindo a sua produção em 1981. Inspirado nos célebres Festivais da Canção que consolidaram a expressão engajada e nacional-popular da MPB do final anos 1960 (Napolitano, 2001), o Festival alagoano teve um papel importante na sedimentação das posições políticas e nas carreiras artísticas dos jovens militantes que participaram de sua realização.

Encarado como símbolo de resistência e luta por liberdade diante do autoritarismo do regime ditatorial, desafiando as decisões do Departamento de Censura da Polícia Federal, o evento se consolidou como um marco na memória da esquerda alagoana. Um processo, em alguma medida, registrado pelo vinil que foi prensado com as músicas finalistas do Festival. No setlist duas músicas do Grupo Terra²³ protagonizaram o evento: A grande vencedora, “Canto do Chão” (composição de Edson Bezerra, Cesar Rodrigues e Francisco Elpídio), uma música de protesto sobre a “doce labuta” da luta política pela liberdade na “terra do sol e sal”; e a finalista “Raízes” (composição de Francisco Elpídio e Eliezer Setton) que além de ganhar o prêmio de melhor interpretação, ficou no centro dos debates por ter sido o pivô da censura e proibição de realização do Festival pela Polícia Federal. Música de protesto, sobre o exílio, sobre a necessidade de voltar à terra amada, “ao chão”, quase esquecido, que concede forças à luta política pela liberdade.

Ambas são canções que falam sobre a necessidade de restabelecer valores de união e comunidade que seriam “originalmente” provenientes do local onde possuem raízes, do trabalho do povo com o qual se identificam, e que através de uma luta - politicamente consciente e compartilhada em seus sentidos de pertença - podem trazer de volta a liberdade extraviada. Emoções e expectativas aclamadas pelo público do Festival, e que sinalizam a permanência e o atravessamento de uma

²² O Festival dava sequência a uma série de eventos realizados entre 1968 e 1973, os Festivais de Música Popular Brasileira realizados em Maceió, interrompidos pela prisão dos diretores do DCE da UFAL pelo regime autoritário. (Ticianely, 2015)

²³ Formado em 1975, o Grupo Terra tinha as suas composições marcadas por temas regionalistas, abordando a vida, o sofrimento, a luta e o cotidiano do povo nordestino, além dos símbolos da cultura popular local. Era composta pelos músicos alagoanos Edson Bezerra, Jorge Quintela, Chico Elpídio, Zailton Sarmiento, Messias Gancho, Eliezer Setton e Beto Batera.

estrutura de sentimento de brasilidade romântico-revolucionária (Ridenti, 2010) na mobilização dessas ações: “o paradoxo de buscar no passado (nas raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante” (Ridenti, 2010, p. 89). Essa estrutura marcou e moldou as percepções artísticas e intelectuais desses jovens.

Esse ambiente universitário onde arte e política confluíam de modo efervescente também delineou a carreira e as ambivalências da vida profissional de Jorge Barboza. Foi nos primeiros anos de 1980 que Jorge iniciou tanto a sua colaboração jornalística em periódicos alternativos universitários de esquerda, como também, que integrou seu primeiro projeto de música autoral. Juntamente com Gal Monteiro²⁴, Júnior Almeida²⁵, Aline Marta²⁶, Rosália Brandão, Felix Baigon e Emídio Magalhães formou o grupo “Caçoa Mas Num Manga”, realizando uma série de apresentações nos eventos e festivais universitários do período.

Na época, conhecido como “Blitz Caeté”, o grupo cantava sobre a cultura maceioense e alagoana sempre de um modo ambivalente, de modo crítico, mas ao mesmo tempo, extrovertido e bem-humorado, com seus membros vestidos em roupas coloridas. Suas letras falavam tanto das belezas naturais de Maceió - do mar da Pajuçara ao Sururu da lagoa mundaú -, quanto de sua interface marginalizada, dos operários, das prostitutas, da violência e de “teus filhos tão ingratos”, como cantou Júnior Almeida no show da banda em 1984 – temas e abordagens que ilustraram diversas páginas da Urupema mais de duas décadas depois.

Em meados dos anos 1980, o “Caçoa Mas Num Manga” acabou e cada membro do projeto seguiu seu próprio caminho. A partir de então, Jorge Barboza resolveu concentrar seus esforços em seus projetos musicais. Cada vez mais imerso

²⁴ Jornalista e coralista, apresentadora do programa Vida de Artista (TV Educativa Alagoas e Rádio Difusora), assim como Jorge Barboza e Paulo Pedrosa, fez parte da primeira turma do Curso de Jornalismo da UFAL e, também, fez parte do TUA. Gal Monteiro e Jorge Barboza se casaram ainda nos anos 1980.

²⁵ Músico e produtor cultural, com longa e prolífica carreira artística, teve composições gravadas por artistas como Ney Matogrosso e Mart'nália. O “Caçoa Mas Num Manga” foi a sua primeira banda.

²⁶ Atriz alagoana premiada por sua atuação nos longas-metragens Carvão (2022) e Pedágio (2023), iniciou sua carreira no teatro. Assim como Paulo, Jorge e Gal, também fez parte do TUA.

na subcultura “*dark*”²⁷ oitentista, formando a banda “Sangue de Cristo” em 1986. Desiludido com a militância política, se desfilou do PCdoB e no ano de 1988 foi morar em São Paulo com a intenção de se dedicar, principalmente, à sua carreira artística. Já Paulo Pedrosa se manteve filiado ao PCdoB, se tornando um quadro do Partido que passou a ser frequentemente indicado para vagas na administração pública na área da cultura, ocupando funções em gestões municipais e estaduais ao longo das quatro décadas subsequentes.

3.1 O NASCIMENTO DA URUPEMA

A migração para grandes centros urbanos brasileiros, como São Paulo e Rio de Janeiro, não configura uma decisão propriamente incomum entre os alagoanos das classes médias, especialmente para aqueles que cultivam ambições artísticas ou intelectuais. Esse não é um fenômeno novo. Arrisete Costa (2015) analisou a diáspora de intelectuais alagoanos na literatura entre os anos 1930/40, onde reúne uma lista de uma centena de artistas e letrados alagoanos dessa época que optaram por ir embora de Alagoas para não mais voltar. Rachel Barros (2018), por sua vez, apontou para a persistência desse fenômeno nos ambientes intelectuais alagoanos durante o século XX. Foi um fenômeno que não “caducou”.

Em 2017, a canção “Às vezes morga” da banda de hardcore “Ximbra” gritava “Hoje eu peguei o meu diploma e deixei a minha banda. Eu preciso ir embora agora. Vou pra o Ceará, BH ou pro Pará. O que importa é ir embora agora (...) Essa cidade é como água do mar. Com um tempo coça e incomoda” (Lima, 2017), discutindo a presença desse sentimento diaspórico também entre jovens dessa geração. Eu mesmo, não consigo contar nos dedos as pessoas do meu ciclo de juventude, de jovens artistas, designers, músicos e jornalistas que decidiram ir embora para São Paulo em busca de uma carreira, de novas perspectivas.

²⁷ “*Dark*” é uma expressão que denominava os primeiros góticos brasileiros na década de 1980, uma subcultura que foi popularizada principalmente através do rock e que abarcava uma série de aspectos contraculturais. A expressão foi criada pelo jornalista Pepe Escobar (Silva, 2006)

Parafraseando a expressão cunhada por Lêdo Ivo²⁸, durante 16 anos a vida de Jorge Barboza foi uma “história dos alagoanos que emigraram”. Ele foi para São Paulo em 1988, e não tinha pretensão de voltar para Alagoas. Apesar de ter ido com a intenção de viver mais profundamente sua carreira musical, primeiramente se dedicou à estruturação de seu ofício de jornalista para que pudesse se sustentar enquanto a vida de músico ainda não o permitia.

Durante esse período trabalhou em diversos jornais do Grupo Folha, como o “Notícias Populares”, “Folha da Tarde” e “Agora São Paulo”, além de revistas como a “DJ Sound”. Nesse período transitou entre diversos editoriais, iniciando sua atuação no caderno de cidades, passando pelo de economia, até finalmente se encontrar no jornalismo cultural. Nesse contexto atribulado, a música acabou voltando para a sua vida apenas em 1999, quando formou a *Ziggy Soundz*. Até o ano de 2005 fez parte ainda das bandas Jesuítas e Trindade.

O projeto editorial da Urupema começou a ser delineado por Jorge Barboza ainda nesse período de vida paulistana. Ela tem suas raízes em um “entusiasmo pela cultura alagoana”²⁹ que o editor começou a experienciar nessa época, um interesse por “uma Alagoas” que, até então, não conhecia e que foi provocado (ou reavivado), por uma conversa informal que teve em suas férias, como revelou na entrevista que nos concedeu em dezembro de 2021:

Eu acho que eu venho tomar conhecimento de uma “Alagoas mais profunda”, como diz o Edson (Bezerra), no encontro com esses intelectuais, realmente no meu retorno a Maceió. E antes mesmo de eu ter voltado, em 2005, quando eu retornei numas férias, que eu fui numa festa na casa do Júnior (Almeida), lá em Guaxuma (...). Entende? Foi quando me deu um estalo sobre uma Alagoas que eu não conhecia. E quando eu retornei em 2005, eu realmente quis conhecer. Aí tem um Sávio (de Almeida), que como eu disse, é meio que um mentor meu, padrinho de casamento.

Na festa, em meio aos encontros e conversas, Jorge foi surpreendido por uma história violenta e pitoresca ocorrida em Porto Calvo no século passado. Então, algo

²⁸ Em entrevista concedida em 2008 ao jornalista Fernando Coelho, Lêdo Ivo explica o título do livro “Ninho de Cobras”: “Alguns que não leram o livro pensaram que eu queria afirmar que Maceió era um ninho de cobras quando, na verdade, a história é a história dos alagoanos que não emigraram e que amam Maceió. Os que amam Maceió como as cobras amam seus ninhos de pedra. É essa aderência da criatura viva à paisagem”

²⁹ Expressão utilizada pelo Jornalista na entrevista concedida à mim e a Fernando Rodrigues em 28 de dezembro de 2021.

naquele enredo o fascinou. Os ares sombrios e psicodélicos de sua atmosfera, que marcavam sua terra natal como uma “cidade maldita” e “marginal” – sentidos com os quais se identificava, que combinavam com a autoimagem que cultivava, com sua trajetória artística “*dark*”, com os temas pelos quais se interessava intimamente. Esse fascínio, o fez explorar a sua memória familiar e embarcar numa busca curiosa sobre a cultura da qual era herdeiro.

Jorge voltou a morar em Alagoas ainda em 2005, impulsionado tanto pelo adoecimento do pai, quanto por que, em suas palavras, “estava farto de São Paulo”. Ao mesmo tempo, o faz muito ambivalentemente, guardando o desejo de voltar para São Paulo num momento posterior, com um novo projeto musical, com músicos alagoanos, inspirado localmente e com potencial de agradar as audiências sudestinas. Segundo ele, “por que paulista adora uma banda nordestina”.

Ao vir para Maceió, já possuía os planos de construir a revista que lançou no ano seguinte. O jornalismo cultural era sua área de conforto, de interesse fundamental. Quando questionado na entrevista sobre a razão de criação da publicação afirmou:

Querer fazer o meu, querer fazer uma revista cultural, que cobrisse a cultura, entende? (...) É porque nessa época eu tinha um entusiasmo pela cultura alagoana. Eu queria trazer isso, essas informações... aí foi quando eu entrevistei o Lindoso, no primeiro número da revista.

A Urupema brota nessa rede de familiaridade e a partir dessa conjuntura. Da reconexão de relacionamentos que Jorge Barboza vivenciou em sua vida universitária, mas que há algum tempo mantinha-se afastado, como Paulo Pedrosa, Gal Monteiro e José Vanderlei que eram tanto de sua turma no curso de Jornalismo, como também fizeram parte do TUA. Dos laços que retomou com seu mentor, Luíz Sávio de Almeida, que foi professor do mesmo Curso, que dirigiu peças do TUA, que foi padrinho de casamento de Jorge com Gal e que foi a pessoa com que teve as primeiras conversas sobre “cultura alagoana” enquanto tal. Do reencontro com Júnior Almeida e Edson Bezerra, que vivenciaram ao lado de Jorge tanto a comunidade de jovens católicos chamada “Treinamento de Liderança Católica” (TLC) na adolescência, quanto o universo criativo e musical dos eventos e festivais universitários conduzidos pela UNE no início dos anos 1980.

Fotografia 01 – Gal Monteiro, Sávio de Almeida e Jorge no casamento



Fonte: acervo pessoal de Jorge Barboza

Todas essas pessoas, em sua maioria amigos de longa data, participaram ativamente da Urupema, alternando posições: ora como entrevistados, ora como parte do conselho editorial, ou até mesmo como membros de diretorias da Revista. Em suas páginas, foram essas pessoas e suas conexões intelectuais mais imediatas que figuraram.

Em razão desse contexto, a Urupema, mesmo em seu curto período de atividade, retratou de maneira peculiar o “espírito” dessa época e da figuração de intelectuais e mediadores alagoanos que estavam envolvidos com esse tema. Todos eles se conheciam e de algum modo compartilhavam uma história, um amplo conjunto de interesses em comum, além de uma série de desacordos.

Na Revista, a preocupação com a etnicidade alagoana certamente é uma dessas confluências – provavelmente a mais ambivalente delas. Quando o editor retorna para Alagoas, agora imbuído por um interesse por esse universo simbólico, adere a um cenário em que um conjunto de intelectuais e mediadores locais já

estavam diretamente engajados em uma série de discussões sobre a identidade alagoana que eram continuamente permeadas por diferentes percepções sobre o étnico.

Jorge é um exemplo evidente do quanto esse interesse pelo tema não poderia ser descrito simplesmente como uma indagação científica ou jornalística. Mas, é, acima de tudo, um esforço de elaboração, uma busca pelas próprias origens. Uma tentativa de lidar com a sucessão de uma sensibilização étnica (Barth, 2005) que foi suscitada e demarcada em algum momento quando o editor retomou suas conexões com essa rede de agentes culturais locais. Esse entusiasmo se tornou uma das principais motivações para o engajamento de Jorge Barboza no processo de constituição e mobilização dos agentes em torno do projeto editorial da Revista.

A identidade alagoana como uma questão a ser tratada é demarcada como uma agenda prioritária do projeto desde o seu início, contando inclusive com uma seção específica para tal, as “Páginas Alagoanas”. A pauta da identidade, entretanto, acaba por ocupar diversos outros espaços ao longo de suas publicações, ainda que indiretamente em muitos casos. Essa preocupação está literalmente descrita no primeiro editorial lançado:

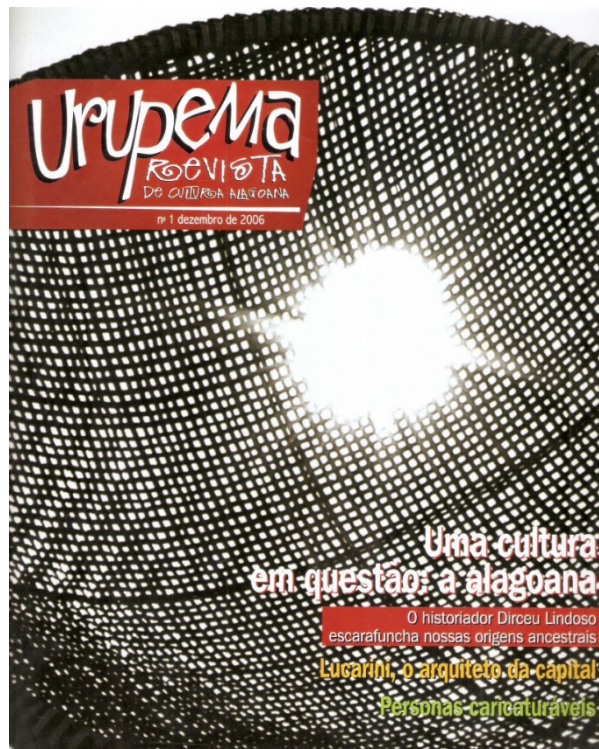
Pois que precisamos valorizar esta nossa identidade, reconhecendo-a (se é que isso é possível), discutir, pensar, projetar as individualidades e ambiguidades, enfim, contar a história, descobrir e revelar novos episódios da arte, da cultura, e da literatura, do teatro, da dança, da música (BARBOZA, PEDROSA, 2006, p. 7)

A indeterminação sobre essa identidade que “precisa” ser valorizada foi afirmada e, ao mesmo tempo, colocada em dúvida no editorial a partir da expressão “se é que é possível”. De qualquer modo, os editores possuem um ponto de partida nessa discussão. E essa percepção está estampada na capa da primeira publicação da Revista (2006):

A capa (Figura 03) é minimalista e nítida em seus posicionamentos semióticos, sintetizando uma série de intenções dos editores. Na foto idealizada por Jorge Barboza, em contraluz, é possível ver o sol através das frestas de uma peneira. Na parte inferior temos a chamada da sua matéria principal: “Uma cultura em questão: a alagoana – o historiador Dirceu Lindoso escarafuncha nossas origens ancestrais”, indicando a matéria da sessão “páginas alagoanas” da edição. Abaixo dela a menção

aos outros temas que são abarcados pela revista, ou seja, matérias sobre artistas contemporâneos e entrevistas com “personas” da cultura local.

Figura 03 – Capa da Revista Urupema (2006)



Fonte: acervo do autor

Urupema, peneira em Tupi-guarani, segundo o editorial dessa edição, é uma alusão a obra Macunaíma de Mário de Andrade. O termo, segundo eles, “tão indígena, tão alagoano” (Barboza, Pedrosa, 2006, p. 7), descreve uma peneira sobre a qual se carregam as coisas, ou, como o próprio Jorge Barboza indicou em entrevista, para “peneirar riquezas, os diamantes”. No editorial: “Urupema transbordando de joias da cultura, de valores nossos, de bens e patrimônio, de temores remotos e ambições, projetos, (...) a natureza generosa, as águas, a violência urbana, a violência colonial, as crenças, as dádivas imemoriais; o futuro” (Barboza, Pedrosa, 2006, p. 7).

Afirmações carregadas de ambivalência sobre os marcadores geográficos, históricos e culturais do estado. Orgulhos que se confundem com vergonhas. Um trecho que revela uma posição, que de pronto situa a publicação no centro das reflexões sobre etnicidade e identidade cultural que eram propaladas nesse ambiente no período.

O título da revista é outro reflexo desse posicionamento, faz alusão ao uso recorrente e naturalizado dos símbolos indígenas para circunscrever o popular, uma chave étnica frequentemente mobilizada nesses espaços no início do século, entre intelectuais e mediadores alagoanos, mas que vem perdendo destaque ao longo das últimas duas décadas.

O título da revista reflete claramente esse posicionamento, fazendo referência ao uso recorrente e naturalizado de símbolos indígenas para circunscrever o popular³⁰. Essa chave étnica, frequentemente mobilizada por intelectuais e mediadores alagoanos no início do século, era uma maneira comum de remeter ao universo popular em Alagoas. No entanto, essa prática vem perdendo destaque ao longo das últimas duas décadas, à medida que novos repertórios étnicos emergem e ganham espaço.

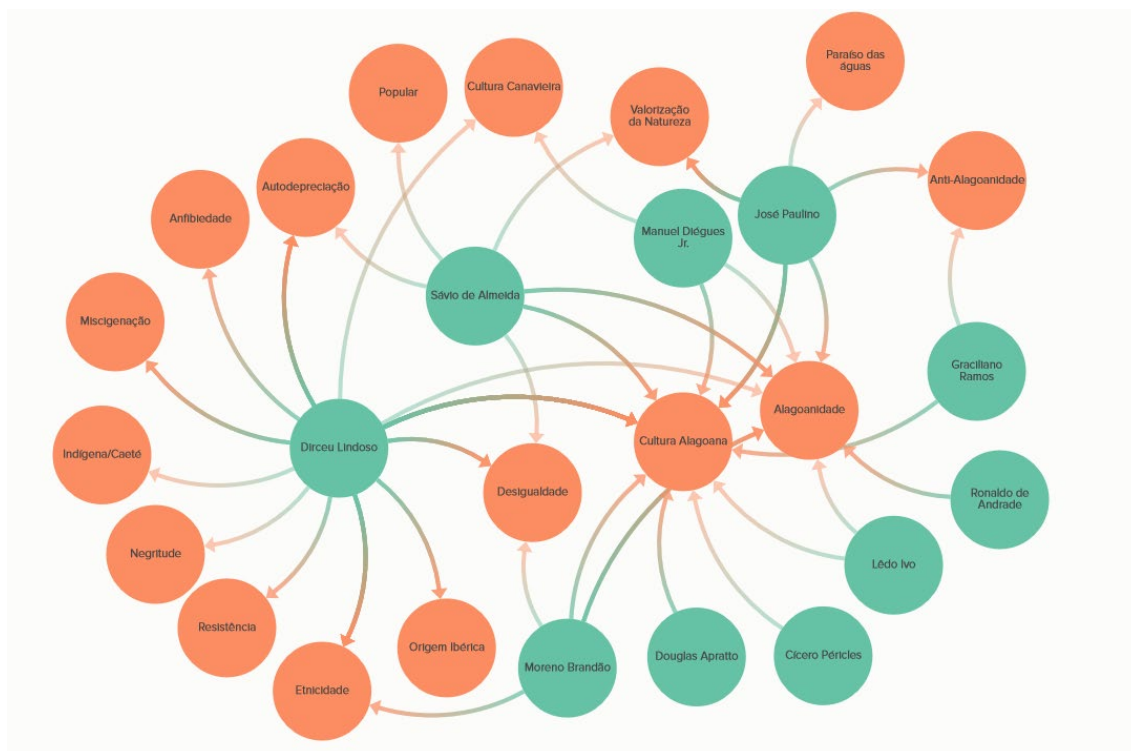
Uma transformação que não é pontual, não se limita à minoração da importância dessa categoria nesses espaços, mas está associada a um complexo e ambivalente encadeamento de reposicionamentos intelectuais de caráter fundamentalmente político. Para compreender as possíveis razões dessa mudança de equilíbrio entre os símbolos e imagens predominantemente associados aos repertórios de sentidos étnicos alagoanos é necessário observar a mobilização deles nas páginas das revistas e seus desdobramentos ao longo do tempo.

3.2 A URUPEMA E OS INTÉRPRETES DA ETNICIDADE ALAGOANA

Logo abaixo, na “Figura 04” é possível observar a relação dos Intelectuais-fonte (em verde) com as categorias codificadas nas revistas (em laranja). Esse modo de visualização me permitiu, por exemplo, perceber de modo mais direto e acessível quais são os símbolos e imagens mobilizadas por cada autor para singularizar ou diferenciar a cultura alagoana nos trechos de interesse identificados.

Figura 04 – Intelectuais-fonte e categorias nas publicações da Urupema

³⁰ Um uso que está presente também na capa da revista seguinte, quando temos a manchete: “Nas Páginas Alagoanas, uma discussão sobre nossa identidade caeté”.



Elaborado pelo autor utilizando a plataforma Kumu.io

Como é possível verificar, na Urupema, a chave étnica “indígena/caeté”, apesar de ser anunciada no editorial, nomear a Revista e ilustrar a capa de sua primeira edição, não é uma categoria operacionalizada por uma grande quantidade de intelectuais-fonte nesse contexto em específico. Ainda que seja uma categoria amplamente utilizada nos espaços comunicacionais, e já estar sedimentada no imaginário popular alagoano, é unicamente nas circunstâncias de referência à obra de Dirceu Lindoso que esse elemento foi identificado.

Nessas ocasiões, porém, a categoria foi encarada em uma dimensão mais profunda, analítica e deslocada de seu lugar convencional. A contrapelo da historiografia tradicional alagoana, das percepções cultivadas e difundidas nas academias e produções conservadas pelos intelectuais ligados ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL), a perspectiva de Dirceu Lindoso sobre a ancestralidade alagoana é atravessada por tensionamentos políticos e críticos.

Apesar de não ser um aspecto “declarado” pelos editores, esses tensionamentos e posicionamentos políticos também foram pautas estruturantes da Revista. Tomemos como exemplo o seguinte trecho da sessão “Páginas Alagoanas” da Urupema nº1, intitulada “Uma cultura em questão: A alagoana”, escrito pelo editor

Jorge Barboza, que questiona: “Levando em consideração nossas origens e levando em conta, também, a Guerra dos Cabanos, afinal somos uma gente conservadora ou, ao contrário, somos combatentes revolucionários?” (Barboza, 2006, p.29), ao que Dirceu Lindoso, responde longamente e analiticamente apresentando os fluxos migratórios, processos de territorialização e de composição de famílias que foram em grande medida provocados por dois grandes eventos históricos ocorridos na região. Resumidamente temos:

“Eu acho que o conservadorismo alagoano é um negócio meio encrencado. Eu vou dizer por quê. Alagoas é o sul de Pernambuco, não é? (...) A coisa que nenhum historiador tinha notado é um fato muito simples: que Alagoas não teria surgido se não tivesse a guerra dos bárbaros no Sertão e a destruição do Quilombo dos Palmares. (...) Assim ocorre a ocupação do Sul de Pernambuco, e passa a existir uma população que começa a ser diferente da do restante de Pernambuco, que até hoje é diferente. A maneira de falar. A migração daqui é do Alentejo, da Galíza” (Lindoso in Barboza, 2006, p. 29-30)

Ao responder à pergunta do editor, Lindoso realiza uma série de interpretações históricas que são costuradas para demarcar uma herança étnica muito específica para o a população alagoana. De um povo que possui ancestrais europeus e *mestiçagens* distintas daquelas da região pernambucana, e que, além disso, é herdeiro de processos políticos singulares, de genocídios dos povos negros e indígenas que ocupavam os territórios, mas também, de resistências e de batalhas épicas e subversivas que acabaram por marcar definitivamente o senso étnico dessas pessoas.

Como pode ser verificado na “Figura 04”, tanto Dirceu, quanto Sávio de Almeida estão conectados à categoria “desigualdade”. Ambos, encaram a história de Alagoas sempre atentos às suas desigualdades constitutivas. Essa conexão com uma percepção crítica desses processos, entretanto, segue além de um enquadramento teórico-metodológico, mas se consolida como uma posição de engajamento e identificação com as lutas dos desvalidos e dos sem-parte na *partilha do sensível* (Rancière, 2009) que se sedimentou na formação dessa sociedade.

Tanto Sávio, quanto Dirceu, possuem trajetórias de vida atravessadas por experiências de aproximação com os grupos e as lutas populares camponesas,

operárias e dos povos tradicionais em Alagoas e no Nordeste brasileiro³¹. Ao longo dos anos essa aproximação com esses grupos historicamente marginalizados, se desdobrou em tomadas de posição, reflexões e trabalhos intelectuais onde são estabelecidas uma série de disputas voltadas para a integração e valorização desses grupos na vida política alagoana e nos repertórios de símbolos e imagens associados aos sentidos dessa etnicidade.

Essa busca pela aproximação e ressignificação dos lugares simbólicos desses grupos humanos historicamente marginalizados em relação aos repertórios étnicos alagoanos, marcou de modo determinante a trajetória e a recepção da obra de ambos os estudiosos – Essa influência é perceptível na produção dos intelectuais das gerações subsequentes, que frequentemente se baseiam em suas contribuições. Apesar da ampla e reconhecida atuação de Sávio nesse debate, na Urupema essa discussão aparecerá mais limitadamente conectada à figura de Dirceu Lindoso.

A título de ilustração, essa subversão dos papéis dos pobres e desvalidos no panorama histórico alagoano que o autor realizou ao longo de sua obra, pode ser verificada no seguinte trecho da Revista:

Em “A Utopia Armada” (Edufal), cuja primeira edição é de 1983, Lindoso narra a saga da Guerra dos Cabanos, a Cabanada, demonstrando que o conflito deflagrado no início dos anos 1830, que ele chama de “rebeliões de pobres das matas do tombo real”, durou bem mais do que os quatro anos contados pela história oficial. Deu à Cabanada sua importância histórica e seu estrito aspecto revolucionário, atribuindo-lhe o caráter épico que tratou o colega Douglas Apratto.[...] “É a “Ilíada” alagoana”, empolga-se Apratto, lembrando a influência da obra de Homero sobre a civilização grega, comparando isso à força que o livro de Lindoso tem sobre a moderna cultura alagoana. Não é exagero não. (Barboza, 2006)

Na Urupema de Nº1, Dirceu Lindoso concedeu uma entrevista para Jorge Barboza onde sua percepção étnica sobre os marcadores de origem do povo alagoano é resumidamente apresentada. Para o autor, essa cultura é o resultado de uma composição miscigenada que reúne, além dos elementos ancestrais indígenas,

³¹ Segundo Amorim (2019), no período que foi advogado do PCB, Dirceu Lindoso se envolveu com as lutas dos trabalhadores rurais de Pilar, nas lutas por terra dos povos indígenas Wassu Cocal em Joaquim Gomes e prestou assessoria para as operárias da fábrica de tecidos no Bairro do Fernão Velho em Maceió. Segundo Rodrigues e Oliveira (2015), Sávio possui uma longa história de militância política que foi iniciada com a sua conexão com o catolicismo de esquerda. Foi ligado à Comissão Pastoral da Terra (CPT), fez parte do Movimento de Educação de Base do grupo de Paulo Freire, além de ter realizado uma extensa e duradoura pesquisa junto aos povos indígenas e povos de terreiros de Alagoas.

as diferentes matrizes dos povos negros e dos povos ibéricos (brancos). Quando questionado por Jorge Barboza se o universo simbólico canavieiro - do mundo senhorial e conservador dos engenhos – determinava a identidade alagoana, Lindoso responde:

Não deixa de marcar a identidade. Para não marcar a identidade, teria de Alagoas ter uma população negra gigantesca, por exemplo, ou indígena. Foram dizimados. (...) Era preciso que houvesse muitos negros. A população de negros em Alagoas não é grande. A população de Alagoas, a maioria, é de brancos e índios. Você vai para o sertão, só vê branco (Lindoso in Barboza, 2006, p. 30).

Embora à primeira vista possa parecer, o enquadramento que Dirceu faz dessa discussão não mimetiza a lógica Freyriana (2019) da mistura de raças, nem aceita passivamente a interpretação cultural de Diégues Júnior sobre a formação desse povo e sua dívida com as tradições dos engenhos e da cultura canavieira (Diegues Júnior, 2012).

Na verdade, Dirceu mantém uma relação de “proximidade crítica” desses autores, ainda que em alguns momentos trate de forma ambígua os temas em questão. Ainda assim, é possível afirmar que a sua compreensão sobre esse fenômeno traz relevo às distintas singularidades e complexidades desses legados enquanto fenômenos inscritos na dinâmica da colonialidade, algo que diferencia determinantemente o seu pensamento.

Assim, os povos indígenas, por exemplo, são constantemente identificados como populações distintas, como sujeitos políticos que protagonizaram diversos episódios da história alagoana, nos diferentes contextos e configurações das lutas políticas que provocaram a formação do Estado. Essa abordagem é realizada através do prisma antropológico e sociológico, colaborando inclusive para a desmistificação do episódio mitológico Caeté.

Na entrevista concedida à Jorge Barboza, Dirceu afirmou que os conflitos pelo domínio territorial foram a principal razão para a fabricação da narrativa sobre os povos indígenas que acabou sendo reproduzida pela historiografia tradicional alagoana desde o século XVI:

Inventaram uma história de que comeram um bispo (o Bispo Dom Pero Fernandes Sardinha) (...). Aquilo não está provado coisa nenhuma; documentos nem do Vaticano, que tem lá no Museu do Vaticano, não provam aquele negócio. Aquilo foi uma luta de poder entre o Bispo e o Governador

Geral do Brasil. Então, deu-se o Massacre dos Caetés. E não só fizeram o massacre como passaram a criar um povo caeté em Alagoas que nunca existiu (Lindoso in Barboza, 2006, p. 34)

Ao mesmo tempo em que, em vários momentos, Dirceu declarou a proporção dos massacres sofridos por esses povos em momentos históricos significativos da formação da sociedade alagoana, o autor evidenciou o impacto dessa ancestralidade na determinação dos “modos de ser” do povo alagoano. É a partir dessa chave analítica que interpreta, por exemplo, a característica de perfis “mais democráticos” dos moradores da Alagoas do sul – aquela “de Maceió para baixo” –, como caracterizados inicialmente por Moreno Brandão (2015). Ele explica: “Porque aí foi onde houve, em Alagoas, maior influência dos índios” (Lindoso in Barboza, 2006).

Seguindo a mesma lógica, é a partir dessa perspectiva que Dirceu Lindoso apresentou a formação do sertão nordestino e alagoano no contexto dos conflitos dos Tapuias-cariris e dos currais de boi no que denomina “Guerra dos Bárbaros”, um segundo massacre enfrentado pelos povos indígenas num episódio que, segundo o autor, foi determinante no processo de constituição da sociedade alagoana enquanto tal. Esse marcador dos sentidos étnicos alagoanos foi sempre apresentado por Lindoso desse modo ambivalente, narrado nos aspectos atávicos da “violência alagoana” - que em última instância é uma afirmativa autodepreciativa -, e ao mesmo tempo, como uma história de obstinação épica e orgulhosa.

Esse enquadramento analítico tem um formato muito similar quando aborda as outras matrizes dessa mistura étnica que, segundo o autor, dá origem ao povo alagoano. Conforme pode ser verificado na “Figura 04”, Dirceu também é o único dos Intelectuais-fonte identificados na Urupema que de algum modo caracteriza a singularidade cultural alagoana a partir de um aspecto relacionado à ideia de negritude – ainda que contraditoriamente imerso numa gramática da mestiçagem. Em determinado trecho da mesma entrevista, quando relata os processos de formação da capitania antes de 1817 e de diferenciação do território de Alagoas em relação a Pernambuco, salienta:

À proporção que você vai mudando a fonte de imigração que vinha de Portugal, a fonte de fornecimento de negro já não era Angola, passou a ser Moçambique. Está nos arquivos de Moçambique, há muita coisa lá sobre os negros de Alagoas. É a parte melhor que tem, está em Moçambique, na cidade de Maputo. Vai se criando com isso uma linha de diferenciação, uma linha cultural de diferenciação (Lindoso in Barboza, 2006, p. 30).

Portanto, segundo o autor, existem características de ancestralidade negra que foram determinantes na singularização e diferenciação da população do atual território alagoano, antes mesmo da realização das disputas e processos políticos que culminaram com a separação de Pernambuco. Ou seja, ao mesmo tempo em que, na mesma entrevista, Lindoso aponta que “a população de negros em Alagoas não é muito grande” (Lindoso in Barboza, 2006, p. 30), são as especificidades dos distintos modos de “ser negro” e dos seus respectivos marcadores de origem étnica, que vão de algum modo construir um “povo alagoano” enquanto tal. Esses enunciados, apesar de estarem aparentemente isolados nas páginas da Urupema, evidenciam o caráter de ambivalência e imprecisão do étnico que atravessava essas discussões no período.

Os “relevos” das distintas contribuições étnicas dessa miscigenação (Eakin, 2017) que são associadas à formação da identidade alagoana foram constantemente manipulados ao longo dessas duas últimas décadas. Nas publicações da Urupema, a obra de Dirceu Lindoso, especialmente nas citações e referências feitas nos textos assinados por Jorge Barboza, foi preponderantemente mobilizada para demarcar a herança branca e europeia (ibérica) da cultura alagoana. Algo que, particularmente, me soou estranho num primeiro momento, tendo em vista as percepções que eu tinha sobre a recepção de sua obra no universo intelectual alagoano na última década - predominantemente associada às lutas históricas dos povos negros e quilombolas de Alagoas.

Através do processo de pesquisa, entretanto, pude compreender tanto o lento processo de transformação das imagens e símbolos associados a ideia de “cultura alagoana” nesse período - e com isso suas ambiguidades e contradições - e, também, a sua dimensão no âmbito da *intimidade cultural* (HERZFELD, 2008).

A manifestação desses sentidos étnicos na Revista, especialmente nessa interface de diálogo entre Jorge Barboza e a obra de Dirceu Lindoso, são consequências de convergências que são tanto de ordem intelectual – de interesses históricos e culturais, de proximidades de percepções que se disseminam nas redes de amizade e de interlocução que lhes são comuns -, quanto por premissas de ordem íntima e latente, de uma espécie de “encanto” sobre a investigação de uma ancestralidade que ambos, em alguma medida, compartilham.

Ao observar essa configuração a partir das suas dimensões biográficas, pude constatar que os dois adentram ao debate sobre a identidade cultural alagoana enredados em buscas por suas próprias origens familiares. Em ambos os casos, implicados em investigações acerca dos troncos europeus que determinam tanto as heranças étnicas alagoanas, quanto suas próprias, processos que se entrelaçam com a história da formação e desenvolvimento da “Alagoas Boreal”³². Em entrevista publicada na Urupema, Dirceu relatou brevemente essa correspondência existente entre o seu interesse historiográfico e a busca de suas raízes familiares³³:

A minha família, por exemplo, o meu bisavô e o meu tataravô eram galegos, não falavam português. A gozação do pessoal de Maragogi era essa: porque eles passaram 40 anos no Brasil falando galego. E, a imigração era grande; então se fazia aqueles núcleos dos amigos, que ficavam conversando em galego. Daí é que vem o meu interesse (Lindoso in Barbosa, 2006, p. 34)

Esse empenho pelo desvelamento de uma herança cultural alagoana caracteristicamente europeia, atrelado a um rastreio de suas próprias memórias e trajetórias familiares, está presente, também, na fala de Jorge Barboza quando relembra suas motivações na época de criação da Revista: “Pois é, esse era um dos motivos da minha empolgação: Dirceu Lindoso, né? Não sei se por causa do livro Formação de Alagoas Boreal, do meu interesse por Porto Calvo – aí já vem um interesse, sabe? Pela Ancestralidade”. Uma ascendência que ele vai descobrindo ser provavelmente alemã. De linhagens familiares que remontam aos “Lins” que colonizaram a região. Um processo de pesquisa e interesse pela ancestralidade que foi, em grande medida, intermediada pela obra de Dirceu Lindoso.

Em entrevista, o jornalista reiterou essa posição ao falar sobre quais aspectos e “quais Alagoas” atraíam seu interesse naquele momento: “Vem de Dirceu e vem do próprio sangue, né? Vem do inconsciente coletivo, é lógico, né? Com certeza. (...) Mas, da egrégora, né? Do astral, do universo, da cidade maldita, da nuvem que paira sobre a cidade”. Sobre os símbolos alagoanos que o animam, ele respondeu:

³² Segundo Dirceu Lindoso (2000), a Alagoas Boreal é a Alagoas “de cima”, o território que compreende a parte superior (norte) da Mesorregião do Leste Alagoano, onde se destacam municípios como Porto Calvo, Maragogi, Porto de Pedras, Japaratinga, São Miguel dos Milagres, Passo de Camaragibe, entre outros. Um dos primeiros polos de colonização do Estado, onde foram erguidos os primeiros engenhos de açúcar e onde foram travadas lutas políticas determinantes para os rumos de Alagoas.

³³ Parte da ancestralidade familiar de Dirceu Lindoso é constituída por exilados políticos da região da Galícia, que se espalharam na região norte de Alagoas, em Recife e no Amazonas (Amorim, 2019).

Só se for aqueles (símbolos) muito antigos mesmo. Calabar em Porto Calvo, os Holandeses fazendo guerra no Rio Manguaba. A história em si. Mas a Alagoas que a gente tem, a sociedade que vem dos coronéis, a porra toda que tá ali na secretaria de cultura, essa merda toda aí, não, eu não me identifico. É um cerco, uma prisão. Ou um aquário, como diz o Mácleim.

Em suas respostas muitas coisas se misturaram. Seu interesse por Alagoas (e pela edificação de uma Revista para tratar do tema) é o resultado de uma confluência de aspectos que abarcam desde a necessidade de disputar os sentidos étnicos associados à Alagoas, buscando incorporar as imagens e símbolos que ele associa ao seu “sangue”, à sua própria ancestralidade - episódios de um passado épico, que conectam a formação do povo alagoano a uma longa cadeia de acontecimentos de “relevância global”, ou seja, imbricados com questões das metrópoles coloniais. Como também, de sentidos marginalidade, de não-pertencimento e falta de identificação com aspectos culturais que julga serem dominantes nessa sociedade, de uma herança de resignação diante das elites políticas e oligárquicas que moldaram as relações cidadinas.

De modo paradoxal, é a partir desse imaginário e dessa percepção sobre a herança cultural, carregada de referenciais europeus e, ainda, em oposição às “alagoas que a gente tem” – da vivência cotidiana, contemporânea e muitas vezes depreciada – que são edificados os sentidos do étnico alagoano a partir de sua perspectiva. Esse entendimento, apesar de ser percebido com maior frequência nas publicações da primeira década deste século, certamente não foi predominante nessa figuração, ainda que seja frequentemente utilizado como chave interpretativa nesses espaços.

De fato, olhar de Dirceu Lindoso sobre a história da cultura alagoana sempre esteve atento, ainda que de modo crítico, aos processos migratórios dos povos ibéricos nessas terras, às mobilidades e alianças estabelecidas por essas famílias nas disputas por domínio político e territorial, sem perder de vista, entretanto, a perspectiva e o papel estruturante dos estratos empobrecidos de imigrantes brancos nesses processos – uma história que foi sempre narrada pela ótica dos dominados e desvalidos.

Esse aspecto de sua obra é destacado de forma analítica em diversas circunstâncias nas edições da Urupema. O conhecimento de Dirceu sobre a cultura Ibérica é utilizado para elucidar os meandros da cultura alagoana enquanto tal, singularizando-a através de ícones advindos da esfera popular. Como exemplo, destaco em seguida o trecho de “Formação de Alagoas Boreal” utilizado por Jorge Barboza em matéria especial sobre Porto Calvo e a formação da “Alagoas de cima” na Urupema de número quatro, sobre o universo popular e “sua gente orgulhosa e brava, de orgulho espanhol e braveza lusitana”:

As ruas singelas e ladeirosas à maneira das ruas de tantas aldeias portuguesas. Sua gente orgulhosa e brava, de orgulho espanhol e braveza lusitana. Vi, quando menino, nos dias de festas, as ruas de Porto Calvo: uma gente de negros, mulatos, mamelucos e brancos enchendo as ruas de alegria, dançando como Pedro o Cru, rei de Portugal, dançava com a plebe nas ruas da Lisboa antiga. Aos domingos, a alegria da feira e das festas, falando, gritando, cantando e rezando como se fala, grita, canta e reza nas aldeias de Portugal. Como a gente portuguesa reza na celtibera e vetusta Sé de Braga. Um idioma de beleza arcaica falado pela gente do povo em Alagoas Boreal (Lindoso in Barboza, 2008, p. 33)

No panorama amplo dos debates intelectuais alagoanos acerca dessa ancestralidade europeia, frequentemente sua caracterização é realizada a partir de uma perspectiva culturalista, despida de suas tensões ou dos aspectos políticos que subjazem as relações coloniais em questão. Na Urupema, entretanto, essas afirmações sempre seguem outros caminhos, especialmente quando a referência interpretativa é a da obra de Dirceu Lindoso, que está repleta de referências do tipo.

Diferentemente das interpretações historiográficas alagoanas tradicionais, o ponto de vista do autor sobre os processos políticos que subjazem essa herança colonial não manifesta um fascínio pela “casa grande”, pelo contrário. Sua concepção sobre a amplitude dos processos de dominação, das minúcias sobre os modos de resistência dos povos e a assimilação dos aspectos simbólicos dessas disputas em seu modelo analítico, permitem a compreensão dessas configurações sempre de modo crítico.

Nesse sentido, é justamente por indagar os fatos históricos através desse prisma que a obra de Dirceu Lindoso é, também, organizada e recepcionada através de um segundo eixo analítico. Seguindo além de uma abordagem do étnico que é circunscrita pela lógica da raça, a ideia de “anfibiedade” é operacionalizada pelo autor

para condensar sentidos relacionados a um senso de herança compartilhada pelo povo alagoano.

A concepção de “anfibiedade” em Dirceu não está relacionada especificamente aos aspectos representacionais das águas em Alagoas. Apesar de se apropriar de um ícone amplamente compartilhado nos espaços artísticos e turísticos locais, seus argumentos se afastam (ou subvertem) a ideia de “Paraíso das águas”.

O conjunto de argumentos que articula e sustenta está relacionado às histórias de resistência e das lutas políticas dos desvalidos no processo de formação de Alagoas como um território autônomo e distinto de Pernambuco. Sob essa interpretação as águas da região se constituíram tanto como “espaço” caracteristicamente tático nos conflitos (nas emboscadas e nas fugas dos quilombolas, por exemplo), como também, como um referencial paisagístico para definição e diferenciação dos territórios.

Conforme pode ser verificado na “Figura 04”, entre os intelectuais-fontes que identifiquei na Urupema, Dirceu Lindoso é o único diretamente conectado à ideia de “Anfibiedade”. Apesar deste ser um aspecto amplamente referenciado em momentos posteriores no contexto recepção de sua obra - especialmente por intelectuais das gerações subsequentes³⁴ -, nesse período, nas páginas da Urupema, o tema é pouco explorado. Sem aprofundar o argumento, em entrevista à Jorge Barboza, ao descrever os aspectos de distinção do território alagoano com relação a Pernambuco antes de 1917, Lindoso informa:

Primeiro que Pernambuco não tem tanta água como Alagoas. O que admirava mais o governador de Pernambuco era que, quando chegava na região do baixo Una em diante, para o lado da gente, era água demais, era água! Repare isso aqui, a gente mora numa península: para sair daqui tem de ter uma ponte, pois tem uma lagoa, tem de sair contornando a lagoa, e desse lado é o mar, não tem jeito. O chofer do meu filho, quando me traz aqui, toda vez se perde porque a cabeça dele é o Recife, e o Recife tem mil saídas. No Recife, você sai por onde quiser, mas Maceió não é assim, é um enclave; Maceió é um enclave geográfico (Lindoso in Barboza, 2008, p. 30)

³⁴ Na obra de Edson Bezerra (2019), na dissertação de Isadora Padilha (Padilha, 2012), na coletânea de textos de autores diversos “Uma cultura anfíbia na transversalidade de saberes” (Lima, 2015), entre outros, é possível observar de modo preciso a capilaridade dessa interpretação no universo intelectual alagoano.

Em outra edição da Revista, na entrevista realizada por Jorge Barboza com Bruno Cesar Cavalcanti³⁵, Rachel Rocha³⁶ e Francisco Oiticica³⁷, o jornalista pondera sobre o tema da “criação de uma identidade” ou “formação de uma identidade alagoana”, e apressadamente cita “esse conceito de gente anfíbia, de que o alagoano é um ser anfíbio” (BARBOZA, 2007, p. 38) - mas, além de não o atribuí-lo diretamente a Dirceu Lindoso, não estende sua reflexão sobre essas características.

Nessas publicações da primeira década do século XXI, a questão da “anfíbiade” apesar de se relacionar ao tema da identidade cultural alagoana, parece não estar bem difundida como em momentos subsequentes, mesmo entre os intelectuais que quase uma década depois passaram a utilizá-la como recurso interpretativo fundamental para o entendimento dessa cultura. Constatar essa dinâmica me fez perceber o quanto essa discussão se encontrava ainda numa condição embrionária nesse período - ao menos nas redes de intelectuais que de algum modo se relacionavam com a Urupema.

Ao mesmo tempo é fundamental perceber que nesses espaços comunicacionais de circulação restrita, muitas vezes temos um retrato verdadeiramente parcial desses debates. Essa lacuna pode estar relacionada ao próprio entendimento que Jorge Barboza tem da relevância dessa categoria analítica para o processo de interpretação da cultura alagoana.

³⁵ Professor do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da UFAL e coordenador do Laboratório da Cidade e do Contemporâneo (LACC). Nascido no município de Rio Largo, morou parte da adolescência em Maceió, fez graduação em Ciências Sociais e mestrado em Antropologia na Universidade Federal de Pernambuco. Editou e organizou a publicação de diversos livros de Sávio de Almeida e Dirceu Lindoso. Possui uma ampla trajetória de pesquisa sobre o patrimônio imaterial, economia criativa, o carnaval alagoano e Cultura afro-brasileira.

³⁶ Professora efetiva no ICS/UFAL. Coordenadora LACC. Antropóloga, trabalha com Memória e Identidade Cultural, Patrimônio Imaterial e Processos de Patrimonialização (registros de bens imateriais e Indicações geográficas) e Cultura Afro-Brasileira e Afro-alagoana. Graduada em Comunicação Social pela UFAL, Mestrado em Antropologia pela UFPE, Doutorado em Antropologia pela École des hautes études en sciences sociales, EHESS, França.

³⁷ Pesquisador, escritor e curador independente, possui graduação em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestrado em História e Crítica da Arte (UFRJ) e Doutorado em Letras e Linguística (UFAL). Atua com os temas: estética comparada, representação visual, poética da imagem fotográfica, memória e identidade cultural alagoana. Colaborou e fez parte do conselho editorial da Urupema.

Por exemplo, em 2006, Sávio de Almeida era amplamente reconhecido como um dos principais intelectuais alagoanos vivos, tendo sido premiado e condecorado por diversas instituições locais. Entre 1980 e 2006 publicou pelo menos 17 livros por editoras universitárias sobre os mais diversos temas: negros e quilombolas alagoanos, povos indígenas, aspectos da formação histórica de Alagoas, o universo popular alagoano e muito mais.

Ainda assim, ao ser tematizado na Urupema, em matéria escrita por Jorge Barboza, como uma “Persona” alagoana, ele foi descrito estritamente em sua atuação artística na esfera teatral: “o autor mais festejado dos palcos alagoanos desde que entrou em cartaz, há dez anos, pela Cia Joana Gajuru, sua comédia de costumes à alagoana ‘A Farinhada’” (Barboza, 2006, p. 20).

Ainda que Jorge tenha uma relação de proximidade com Sávio, que tenha declarado que este foi uma espécie de “mentor” para ele, o caracteriza como “um dramaturgo intrigante, amante e observador da fala, da alma e dos modos alagoanos” (Barboza, 2006, p. 20), apresentando longamente sua trajetória teatral, desde os seus primeiros passos na área, até suas maiores premiações nacionais.

Para Jorge, Sávio de Almeida é um dos grandes intérpretes dessa cultura, justamente por sua percepção aguda sobre as características e modos de ser do povo alagoano enquanto tal. Ao mesmo tempo, em sua opinião, isso é algo que ele percebe como uma expressão de suas peças teatrais. Portanto, se na “Figura 04” o intelectual Sávio de Almeida não está conectado apenas à categoria “Popular”, é porque outros intelectuais e mediadores fizeram referência ao seu nome ao tratar de temas diversos - e não por uma orientação editorial.

É o caso do artigo “Afim, quem somos nós?”, publicado na seção “Páginas Alagoanas” da Urupema nº2 (2007). Em dado momento, Jorge Barboza questiona a antropóloga Rachel Rocha sobre o que na conversa denominaram de “telurismo alagoano”, uma espécie de identificação do povo alagoano com os elementos da paisagem e de valorização da natureza - por ex. “Maceió, Paraíso das Águas”, identificando-o como “um lugar simbólico, mais utópico de comunhão coletiva” (Barros in Barboza, 2007).

Ao argumentar sobre o conceito, em dado momento, a autora comenta o extermínio das matas alagoanas e o risco que isso impõe às possibilidades de organizações sociais que vivem à margem do esquema branco. Assim, faz referência ao papel que Sávio de Almeida atribui às matas alagoanas como espaço de organização insurgente dos povos subversivos de Alagoas, como no caso dos quilombolas e dos cabanos - algo que fica evidente em sua obra "Memorial biográfico de Vicente de Paula, o capitão de todas as matas: guerrilha e sociedade alternativa na mata alagoana" (2008).

Por vezes, a alusão ao seu nome foi realizada na Urupema de modo quase informal. A título de exemplo, em dado momento Dirceu Lindoso respondeu ao questionamento de Jorge Barboza sobre as características da violência na cultura alagoana. Ao explicar a conexão entre violência, desigualdade e o "atraso" da sociedade alagoana, o autor exclama:

Porque, pelo que você tem aqui, o que você vai esperar de um tipo de sociedade como esta alagoana? Você quer que não tenha violência? Uma vez eu disse ao Sávio: "Olha Sávio, Maceió é uma cidade de ricos cercada de pobres por todos os lados". Ele disse: "Não, Dirceu, é ao contrário, é uma cidade de pobres, cercada de alguns ricos por todos os lados" (Lindoso in Barboza, 2006, p. 35)

Apesar de não ser amplamente citado ou referenciado na Urupema, Sávio de Almeida é reconhecido pelos agentes dessa rede como uma figura central nesse debate. O autor, acaba tendo um papel importante nos bastidores da Revista, conectando Jorge Barboza à pessoas chave do universo intelectual alagoano, passando a fazer parte do Conselho Editorial da Urupema a partir da sua segunda publicação.

O caso de Sávio, entretanto, não é necessariamente uma exceção nesse âmbito. Por ter sido um projeto editorial de vida relativamente curta e por ter sido um espaço comunicacional de circularidade restrita, ao seu redor se estabeleceu uma arena intelectual moderadamente limitada, com poucos mediadores envolvidos na produção dos textos e uma quantidade pequena de intelectuais diretamente envolvidos com o seu processo de publicação.

Apesar de ser um espaço onde foi possível debater temas em profundidade e que permitiu a emergência de pensamentos que estão fora do "cânone" local, ainda

assim, em suas páginas ficaram inscritas posições e argumentações que acabaram tendo demasiada influência das escolhas de seu único editor e da rede de intelectuais que esteve mais próxima desse “centro decisório”.

É evidente que essas são características que não são exclusivas dos círculos restritos, mas, elas ficam terminantemente mais evidentes neles – especialmente quando possuem uma estrutura organizacional pequena e pouco institucionalizada. A seguir, na “Figura 05”, é possível compreender esse contexto de modo pormenorizado:

Figura 05 – Mediadores e intelectuais-fonte presentes na Urupema



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando a plataforma Kumu.io

Como pode ser visualizado na “Figura 05”, Dirceu Lindoso é o intelectual-fonte que exerce a maior influência sobre a rede de intelectuais e mediadores presentes nas publicações da Urupema. Em alguma medida, esse posicionamento é fruto de suas diversas interlocuções com Jorge Barboza, que ao seu lado aparece como principal mediador associado ao debate em questão. Ao mesmo tempo, esse é um retrato do estado de recepção da sua obra na primeira década deste século.

No início dos anos 2000, Dirceu vivia uma circunstância de ascensão entre os círculos intelectuais locais. Após décadas vivendo fora do Estado, no final dos anos 1990, retornou para Alagoas e retomou conexões estabelecidas em longa data. Mas, segundo Amorim (2019), é a partir da sua ligação com Bruno César e Rachel Barros, no início dos anos 2000, que passa a ser efetivamente reconhecido e publicado na esfera universitária local. O livro “Interpretação da província: estudo da cultura alagoana”, sua obra mais emblemática nesse âmbito, foi publicado pela Editora da Universidade Federal de Alagoas (Edufal) em 2005, fruto dessa articulação. É nessa época, também, que Edson Bezerra conhece sua obra e passa a ser um dos seus mais fiéis difusores nesses espaços de debate.

Nomes como Sávio de Almeida, Douglas Apratto Tenório, Moreno Brandão, Manuel Diégues Júnior, Lêdo Ivo e Graciliano Ramos aparecem na “Figura 05” em posições de menor influência na rede, nas suas margens. Alguns deles são citados, em algum momento, como intelectuais que colaboraram grandemente para o debate sobre a cultura alagoana, mas não em contextos em que se desenvolve essa argumentação de modo efetivo. Vários deles, como Diégues Júnior, Cícero Péricles, Douglas Tenório e Moreno Brandão, por exemplo, são simplesmente citados por Dirceu Lindoso nessa lógica - de intelectuais que possuem obras que interpretam significativamente a cultura alagoana -, sem associá-los a um repertório ou discussão específica.

Apesar de ser um dos mais ilustres intelectuais alagoanos, com reconhecida contribuição para a literatura nacional, Graciliano Ramos quase não foi mencionado como uma referência para interpretar a cultura alagoana na Urupema. Apesar de, em dado momento, Douglas Tenório ter mencionado “Vidas Secas” como um dos livrosímbolos de Alagoas - juntamente com “Ninho de Cobras” de Lêdo Ivo, “Banguê nas Alagoas” de Manuel Diégues Júnior” e “Utopia Armada” de Dirceu Lindoso - sua obra só foi efetivamente utilizada como “fonte” argumentativa para sustentar uma interpretação sobre a cultura alagoana, de modo mais profundo, em uma resposta que Bruno Cesar Cavalcanti concede em entrevista à Jorge Barbosa - ainda assim, de modo muito pontual.

Na matéria “Quem Somos Nós?”, Bruno César dialoga com Rachel Barros sobre as características “cosmopolitas” da cultura alagoana. Se afastando da ideia de

alagoanidade - e por isso codificado na “Figura 04” como um argumento de “anti-alagoanidade” - os autores apontam para o caráter de desconexão da obra de Graciliano de raízes propriamente alagoanas, associando-o a um repertório de cosmopolitismo ou universalismo:

A gente sempre pensa, por exemplo, que nós somos muito mais cosmopolitas do que os baianos ou pernambucanos. O que não conseguimos, até hoje, é instrumentalizar, positivamente, transformar em virtude aquilo que é o nosso grande defeito. Eu penso que não é à toa que nós temos um Djavan e um Hermeto na música, que fazem world music, diferentemente dos pernambucanos que buscam a raiz. Se a gente partir para a literatura, se você pensar em Graciliano Ramos, se você tirar “Vidas Secas”, Graciliano é um autor intimista (Cavalcanti in Barboza, 2007, p. 37).

Outro intelectual alagoano que tem sua obra evocada em argumentações similares e que também está inscrito na “Figura 04” foi José Paulino³⁸. Assim como no caso anterior, o artista também foi apresentado de modo ambíguo em sua contribuição identitária nesses debates. De fato, ao mesmo tempo em que José Paulino tem sua obra apresentada por Francisco Oiticica como “altamente representativa da iconografia alagoana” (Oiticica, 2008, p. 7), simultaneamente, ela é utilizada como exemplo para uma argumentação sobre a “não-existência” de uma *alagoanidade* enquanto tal:

A fixação em imagens do nativismo alagoano enfrentou, assim, os seus percalços. A visualidade autóctone, nas paisagens de Paulino, afirma-se de forma oblíqua, por ausência de uma consciência heroica que tivesse deixado um patrimônio construído. Alagoas, e especialmente Maceió, poderiam, em seu tempo, também ser definidos como um “entre-lugar”, cuja identidade era muito afetada pelos lugares que as cercam: Bahia e Pernambuco, Salvador e Recife. Esta característica era aguçada pela indeterminação aqui observada entre o rural e o urbano, originando uma sociedade “rurbana” que não encontraria em sua capital uma cidade suficientemente pujante para cunhar uma mitologia própria, dispensar a importação de ideias e valores e a exportação de sua juventude (OITICICA, 2008, p. 8)

Portanto, ao mesmo tempo em que Oiticica (2008) aponta para a impossibilidade dessa sociedade “cunhar uma mitologia própria”, de tecer, propriamente, uma “alagoanidade”, o faz por caracterizar essa cultura de um modo singular e distinto dos estados circunvizinhos - como uma sociedade “rurbana”-, acomodando então um conjunto ícones que tipificam o Estado e o diferencia.

³⁸ José Paulino foi um pintor alagoano nascido em 1983 no município de São Luís do Quitunde. Apesar de ter se cursado por algum tempo Engenharia na Bahia, se notabilizou localmente como pintor de paisagens nativistas alagoanas. Foi funcionário público de diversas instituições, exercendo sempre a função de desenhista técnico.

No mesmo texto, Oiticica reforça essa lógica ambígua quando afirma que Paulino possui uma vivência depurada da paisagem alagoana, que torna tangível, “nas artes plásticas locais, caracteres visuais desbravadores e complementares à tipologia da alagoanidade esboçada pelo discurso historiográfico de um Craveiro Costa, um Moreno Brandão, um Manuel Diegues Jr.” (Oiticica, 2008, p. 9). Ou seja, um conjunto de *pequenos atos essencializantes* (Herzfeld, 2008) dessa cultura, que ao mesmo tempo que sustentam um repertório de “anti-alagoanidade”, remete a um esforço e colabora para a conformação de identidades e de marcadores da diferença nesses espaços. Uma lógica que atravessa, de um modo, ou de outro, todos os protestos que se opõem ao reconhecimento de uma identidade cultural alagoana.

Apesar de José Paulino e Graciliano Ramos terem tido sua obra utilizada como fonte para sustentação de argumentações que se contrapõem à ideia de “alagoanidade” enquanto tal, em nenhum momento de suas trajetórias sequer trataram desse assunto. Com efeito, nenhum “intelectual-fonte”, ou mesmo, nenhum dos intelectuais que nesse período já possuía notabilidade ou uma obra já sedimentada no âmbito do pensamento social alagoano, sequer colocou em questão a ausência de uma identidade cultural alagoana.

Os intelectuais desse período pareciam mais preocupados em caracterizar e singularizar a cultura alagoana do que em avaliar como esses sentidos eram percebidos pela população local. Além disso, a concepção estrita de “identidade cultural” não estava plenamente integrada em seus repertórios conceituais, o que explica por que muitos desdobramentos desse debate sequer emergiram nessas arenas intelectuais. Foi apenas com as gerações seguintes de intelectuais que esse repertório conceitual e discursivo se difundiu mais amplamente, permitindo uma abordagem mais aprofundada e crítica das questões sobre identidade. Essas gerações subsequentes, que serão abordadas na seção seguinte, incorporaram e expandiram essas discussões, marcando uma mudança significativa na forma como a identidade cultural foi interpretada e debatida.

3.3 PENSAMENTOS EMERGENTES

A Revista Urupema é, provavelmente, o espaço comunicacional onde a divisão entre “intelectuais-fonte” e “intelectuais-autoreferenciados” está mais evidente e desagregada. Em outros espaços, pelo menos uma parcela desses intelectuais transita entre as duas posições. Na Urupema, esse arranjo acaba sendo mais rígido.

Como pode ser visualizado a seguir através da “Figura 06”, a organização da rede de intelectuais e temas é evidentemente diferente daquela relacionada aos “intelectuais-fonte” - que foi apresentada anteriormente. A dispersão é maior porque a diversidade de categorias utilizadas para elaborar os repertórios étnicos relacionados ao debate sobre identidade alagoana é consideravelmente maior e, também, menos compartilhada.



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando a plataforma Kumu.io

Como pode ser notado na “Figura 06”, uma série de novas categorias são mobilizadas pelos intelectuais para caracterizar e singularizar a cultura alagoana. Entre os elementos que estavam ausentes na “Figura 04” (a relação de intelectuais-fonte e categorias temáticas), anteriormente abordadas, destacam-se: a) Cultura periférica/marginal; b) religiosidade afro; c) cultura popular e d) ruralidade. Nesse período, os intelectuais que inserem essas categorias na arena simbólica estavam ainda consolidando suas percepções sobre o pensamento social alagoano e começando a se destacar nesses espaços.

De modo geral, entretanto, notei que - especificamente nesse contexto da Urupema - é possível depreender dois polos distintos onde se agrupam grande parte dessas categorias. Dois caminhos que seguem em direções opostas, ainda que não determine, necessariamente, relações de oposição entre os agentes dessas redes.

O polo que mais obteve destaque nas páginas da Urupema foi o “negativo”, estruturado através da confluência das categorias: “autodepreciação”, “anti-alagoanidade”, “ruralidade” e “cultura canavieira”. Uma face fundamental dessa configuração, que não foi inaugurada por essa geração, mas que foi aprofundada e conceitualmente subsidiada de modo mais consistente nesse período.

Como apresentei brevemente na seção anterior, essa discussão é realizada de modo mais direto na entrevista que Jorge Barboza realiza simultaneamente com Bruno Cesar Cavalcanti, Raquel Barros e Francisco Oiticica. A matéria, intitulada “Afiml, quem somos nós?”, foi publicada nas “Páginas Alagoanas” da Urupema de número 02 (2007), e teve como foco central colocar a pauta das “identidades alagoanas” (Barboza, 2007, p. 33) para os três intelectuais debaterem com liberdade.

Figura 07 – Capa da matéria “Afimal quem somos nós?”



A conversa segue por vários caminhos, aborda diversos temas que dialogam diretamente com os dilemas da cultura alagoana, mas a profundidade dos argumentos mobilizados para sustentar a ideia da ausência de uma identidade alagoana me chamou a atenção desde a primeira leitura que realizei no período exploratório dessa pesquisa. No trecho a seguir Bruno Cesar Cavalcanti resume de modo exemplar essa confluência da posição de rejeição de uma ideia de “identidade cultural alagoana” através de uma interpretação sobre o caráter rural dessa sociedade:

Então, um traço que não podemos esquecer é que nós temos uma urbanização muito tardia. Se nós temos elementos comuns a outras partes, como patriarcalismo, a grande extensão rural, a propriedade rural concentrada etc., nós temos particularidades. Uma delas é a nossa urbanização muito tardia, absolutamente tardia. Nós não geramos um caldo de cultura, digamos assim, forjado no passar dos séculos; uma classe média liberta, por exemplo, dessa dependência direta dos grandes proprietários rurais. Então, a transferência do poder rural para a cidade, ela, aqui, foi muito mais traumatizante, muito mais impactante. E ela não encontrou um contraponto urbano [...]. Isso é uma característica sociológica de Alagoas, o ruralismo, a extensão dessa cultura rural, aqui, parece ter sido mais duradoura. [...] Agora, eu creio que nós, que tivemos a saga palmarina, que tivemos as guerras cabanas, nada disso foi instrumentalizado para nos fornecer uma particularidade cultural. Por quê? Porque o predomínio da ruralidade senhorial não deixou, não permitiu, pela ausência da urbanidade,

ou pela urbanidade tardia nossa, não permitiu que se fomentasse nos centros urbanos uma cultura que absorvesse esses traços da história (Cavalcanti in Barboza, 2007, p. 36)

No trecho, o antropólogo Bruno Cesar Cavalcanti defendeu uma posição que acabou por lhe ser característica, a de que Alagoas não possuía uma identidade cultural claramente delimitada. Que essa seria uma sociedade que não gerou um “caldo de cultura” (Cavalcanti in Barboza, 2007) capaz de ser instrumentalizado através de narrativas e símbolos voltadas para a construção de uma imagem-nós (Elias, 1997) suficientemente estruturada. Em outro momento da entrevista, ele reforça essa percepção:

Olha, a cultura plebiscitária dos recifenses, por exemplo, ela tem uma origem nas guerras de expulsão, nas guerras de independência, enfim, existe essa cultura guerreira, que dá ao pernambucano uma grandiloquência, uma tendência à grandeza. É “rei do forró”, o “rei do baião”, tudo está lá, essa altivez - a maior avenida em linha reta do mundo etc. etc. Agora, eu creio que nós, que tivemos a saga palmarina, que tivemos as guerras cabanas, nada disso foi instrumentalizado para nos fornecer uma particularidade cultural. Por quê? Porque o predomínio da ruralidade senhorial não deixou, não permitiu, pela ausência da urbanidade, ou pela urbanidade tardia nossa, não permitiu que se fomentasse nos centros urbanos uma cultura que absorvesse esses traços da História. [...] “foi o que eu falei desde o início. Nós temos características que são gerais, por conta dessa ausência de uma revolução burguesa, por conta de um predomínio do universal sobre o particular e familiar - isso é um traço sociológico do país, mas que aqui se tornou mais grave” (Cavalcanti in Barboza, 2007, p. 38)

Bruno explica esse fenômeno a partir de uma interpretação sobre a “ruralidade” dessa sociedade. Ele faz essas afirmações sem necessariamente sustentá-las a partir de interpretações de outros intelectuais, mas, sobre os alicerces de suas próprias investigações e percepções teóricas.

Para ele, Alagoas não teria uma efetiva “particularidade cultural” porque no seu processo de modernização, problemático e, então, tardio, não foram criadas as condições de possibilidade para tal, a de um estrato de intelectuais citadinos, voltados para a tessitura dessas narrativas que poderiam impregnar o tecido social local com os símbolos e imagens dessa história.

Apesar de, em alguma medida, concordar com Bruno, Rachel Rocha argumenta que ao longo do processo de formação dessa sociedade uma cultura foi forjada:

Eu acho que a gente forjou, sim, uma cultura. Não forjou aquela, pernambucana; forjou uma cultura bastante particular, bastante singular, que nos caracteriza, que a gente pode chamar isso como quiser, mas, quer dizer, quando você fala, assim, “desde o século 18”. Não, ela vem se formando

desde o século 16 [...] então, a gente teve uma prática, uma pedagogia de extermínio muito exemplar. Em Alagoas temos muito uma cultura do cala-boca você manda logo liquidar o sujeito, você extermina com as coisas, extermina com qualquer possibilidade da criação de um lugar mais utópico, onde uma identidade coletiva pudesse virar uma referência ou a gente pudesse se vincular a um evento ou espaço de identificação, onde as pessoas pudessem se olhar e se ver. Qualquer tentativa nesse âmbito foi liquidada, e o Quilombo dos Palmares é um exemplo disso (Barros in Barboza, 2007, p. 37)

Em outro momento Rachel estende esse raciocínio para outros episódios da história alagoana, como o massacre dos povos indígenas e o Quebra de 1912. Segundo a autora, esses episódios que são “formativos” nesse processo de constituição de Alagoas como tal, também é um dos fatores que provocam o cosmopolitismo ou o universalismo que seria, então, “tipicamente” alagoano, e que dificultam a constituição de uma identidade alagoana voltada “para dentro”, para seus próprios símbolos, suas raízes:

Acho que o alagoano é para fora, ele se sente bem com a exterioridade exatamente porque se identificar com o interior sempre foi extremamente difícil, por conta mesmo desses eventos, dessas formas de como se estabeleceram as coisas em nosso território (Barros in Barboza, 2007, p. 37)

Os argumentos de Bruno César e Rachel Barros são diferentes, mas complementares. Ambos, em alguma medida, trazem em seu bojo uma percepção coincidente sobre a modernização de Alagoas e suas mais evidentes consequências na moldagem das identidades de seu povo. Ambos encaram esse processo como incompleto e parcial.

No argumento de Bruno esse aspecto é mais evidente. Nele, a ideia de “atraso”, presente no dualismo rural/urbano (tradicional/moderno) é utilizada como principal elemento para explicar os dilemas e singularidades do processo de constituição da cultura alagoana. No argumento de Rachel, essa percepção está imbuída na relação existente entre a disseminação de um padrão não-civilizado de organização social, uma “violência atávica” que atravessa os séculos e que se torna uma efetiva herança cultural, uma vergonha - coletiva - que impede a concatenação de processos de identificação que são íntimos e profundos.

Tanto um, quanto o outro, são argumentos que só fazem sentido a partir do prisma do nacionalismo metodológico (Chernilo, 2008), ou seja, da naturalização e

normatização da conexão entre modernidade, sociedade e processos de nacionalização.

Existe uma conexão direta entre a vergonha, a necessidade de reconhecimento e a demanda por “identificações maiores e mais amplas”, ou seja, valores que aparecem como superiores em uma hierarquia moral, valores que são desta forma parâmetros “civilizacionais” (Lynd, 2013) – em nome de “toda a verdade”, em nome de “toda civilização” – o progresso (e o atraso), o autocontrole (e a violência), e, finalmente, a ideia de autenticidade - como fundamentada numa concepção de *popular* específica, forjada por intelectuais atravessados por uma estrutura de sentimento romântico-revolucionária (Ridenti, 2010).

Tudo isso se impõe para uma parcela desses alagoanos como valores diante dos quais falham, diante dos quais não alcançam a dignidade de *ser*. Em síntese, sob essa perspectiva, “nós alagoanos” não possuiríamos uma identidade porque não fomos socializados e civilizados a partir dos padrões de excelência e superioridade das metrópoles coloniais.

Novamente, sinto a necessidade de evidenciar que essa percepção autodepreciativa da cultura alagoana não é uma característica dessa geração. Ela está inscrita, por exemplo, no alastramento desmedido da frase “Alagoas é o que se ama e dói” de Dirceu Lindoso (2005), que figura dezenas de epígrafes de dissertações e teses alagoanas, apresentações e até em tatuagens de agentes culturais locais.

O sentimento anima e conecta pessoas. Nunca esquecerei a palestra de Sávio de Almeida sobre a Formação Histórica de Alagoas que assisti na 8ª Bienal do Livro de Alagoas, nas comemorações do Segundo Centenário de Alagoas (2017). Sávio foi ovacionado (entre palmas e gargalhadas) ao encerrar sua apresentação com a seu célebre verso sobre um episódio da história de Alagoas: “Consulte na sua folhinha / Que o povo de Alagoas / Comeu o Bispo Sardinha / E desde então a nossa gente / Come bosta com farinha”.

Essa *forma de auto-reconhecimento magoado* (Herzfeld, 2008, p. 18) está nas páginas da Urupema em diversos contextos. Um deles, muito presente nas esferas de produção cultural do Estado, remete-nos ao fenômeno que o crítico literário Arthur Phillips (1950) cunhou como “Cultural Cringe”, um sentimento de rejeição e

inferioridade difundido localmente com relação à própria produção cultural. De modo mais direto, essa percepção pode ser exemplificada pelo depoimento do artista Júnior Almeida na matéria “Somos vivos, mas, somos vistos?”, nas “Páginas Alagoanas” da Urupema de número 03 (2008), em matéria de Cristiane Calaça sobre a visibilidade e valorização dos artistas alagoanos pelo público:

Descaso entendido pelo cantor e compositor Júnior Almeida como “falta de amor-próprio”, característica que, de acordo com o músico, parece comum aos alagoanos. “A gente veio de uma história muito pequena, somos uma cidade pequena que não se modernizou. Somos muito provincianos ainda. Culpa de uma formação baseada na cultura da cana que não tinha nenhuma preocupação com o desenvolvimento intelectual. Almeida acredita que o público alagoano se entrega completamente ao que vem de fora e, para o artista local, apresenta uma postura de defesa. “É como se existisse a impossibilidade do sucesso de alguém daqui (Calaça, 2008, p. 19)

Essa dinâmica autodepreciativa e de compartilhamento da vergonha, entretanto, não é experienciada mais por esses agentes unicamente como fenômenos de isolamento ou de segregação. Mas, entre as ambivalências e contradições dessas relações, essa experiência é, também, de conexão e de identificação mútua. Rótulos de vergonha, podem se tornar marcas de honra e de fortalecimento para determinados grupos (Herzfeld, 2008, p.66), e assim, essa dita “ausência” identitária, pode se converter numa espécie de ativismo, em uma luta simbólica pela sua manutenção.

Esse raciocínio, inclusive já fazia parte do horizonte de possibilidades desses intelectuais no ano de 2006, quando essa entrevista para a Urupema foi efetivamente concedida:

Agora, eu queria levantar uma questão de ordem que é o porquê da busca de uma identidade, em que isso contribui para o alagoano, uma vez que eu vejo, também, que uma ausência de identidade possibilita, ela dá chance, dá margem, é uma facilidade até, é uma característica da adaptabilidade que eu vejo, ou que eu gostaria de ver, encarnada nesse alagoano que não se reconhece como alguém com uma identidade mista, diante de um quadro de globalização, de cruzamento de fronteiras, de desterritorialização. Então, trazendo para o tempo presente, talvez fosse o caso de se pensar num culto à ausência de identidade e promover essa ausência de identidade, como que preparando esse alagoano para uma outra postura mais flexível, adaptável a outros tempos. (Oiticica in Barboza, 2007, p. 35-36)

De forma irônica Bruno Cesar também reconheceu essa possibilidade: “O bom senso comum tem uma compreensão de que identidade é algo essencial. Então, as pessoas vão às lágrimas em defesa das raízes, mas nós não somos tubérculos para ter raízes” (Cavalcanti in Barboza, 2007, p. 36).

Essa “indiferença” com relação “às raízes” se projeta tanto como uma orientação “para fora”, por uma busca por referências cosmopolitas ou universais (assim como tratado anteriormente), como também, por uma visão de despreço pelos círculos de reverência à cultura popular, denunciando sua estereotipia e hipocrisia.

Na época, esses intelectuais ideavam quais poderiam ser os repertórios étnicos e as imagens e símbolos que poderiam ser alocados para essa função, de modo que fossem estabelecidos padrões de excelência com os quais pudessem se identificar:

O que eu estou defendendo são modelos nas camadas médias, também, porque isso daí tem um outro tipo de impacto na nossa crítica. E um outro tipo de raiz, não deixa de ser um outro tipo de raiz; mas uma raiz não tão traumatizada, não tão pisoteada, não tão compactada quanto aquela raiz das classes populares. Porque tem de, primeiro, levar essa cultura para o hospital para cuidar desse trauma. [...] Enquanto um Wado, por exemplo, já não estamos mais preocupados com isso, não temos uma dívida social para com ele. Então a gente olha de igual para igual e tem uma postura crítica, inclusive, muito mais rigorosa e exigente. (Oiticica in Barboza, 2007, p.42)

Porém, a dinâmica de posicionamento desses intelectuais nunca foi tão simples e direta quanto o que foi discutido nessa entrevista. Apesar dessas posturas firmes e enérgicas, as tomadas de posição desses agentes ao longo de suas vidas, no que concerne às questões referentes a esse debate, são contraditórias e complexas, assim como grande parte das discussões acerca do tema da identidade cultural alagoana.

Em outros contextos de suas vidas, tanto Bruno César, quanto Raquel Rocha, por exemplo, se envolveram diretamente em projetos, pesquisas e lutas simbólicas voltadas para a valorização e reconhecimento de diversos segmentos do universo popular alagoano. Disputas que tinham como centro, justamente, uma percepção sobre a herança negra e fundamentalmente popular da cultura alagoana.

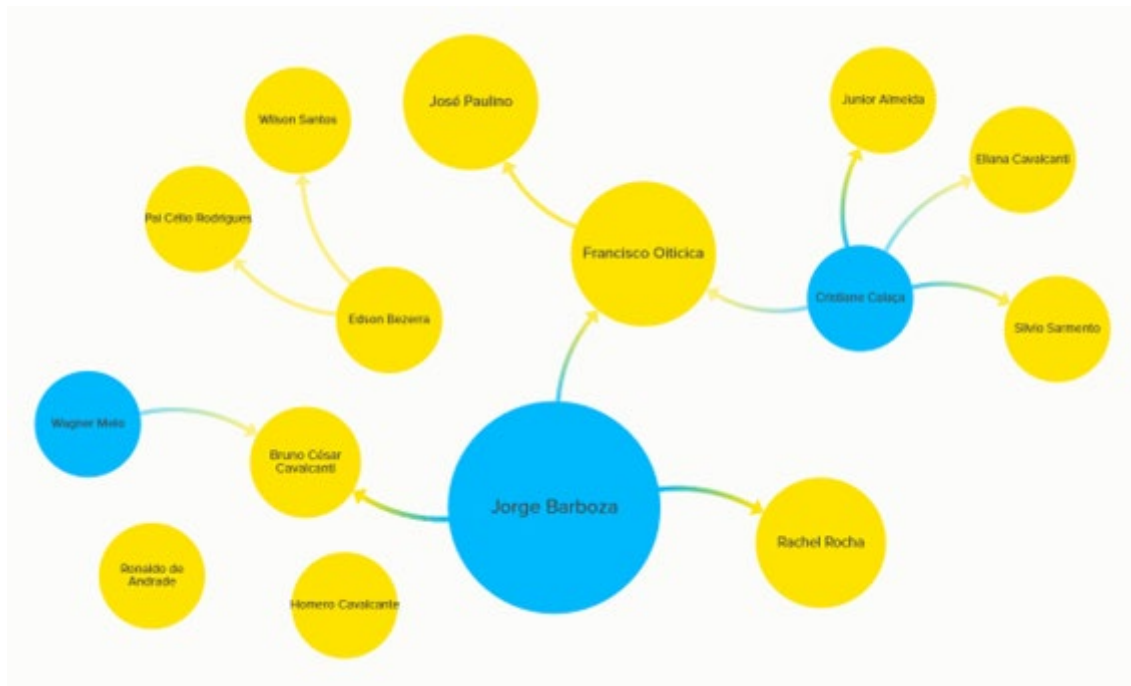
No mesmo ano em que Jorge Barboza realizou essa entrevista com Bruno, Raquel e Francisco, a Urupema publicou um texto escrito por Edson Bezerra³⁹ que

³⁹ Nascido em Maceió, Edson Bezerra fez graduação em Ciências Sociais, Mestrado em Antropologia e Doutorado em Sociologia na UFPE. Professor de Sociologia da Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), possui uma obra voltada para a reflexão sobre a cultura e a identidade cultural alagoana. Possui uma carreira musical iniciada no final dos anos 1970, junto do Grupo Terra participou e foi premiado em diversos Festivais de Música do período. Além disso, atua como produtor cultural, realizando uma série de projetos voltados para a difusão e reflexão da produção simbólica alagoana, com destaque para a idealização e realização da primeira edição do Xangô Rezado Alto, em 2006.

posso situar como o representante típico ideal do polo antagônico nessa discussão - o positivo.

Logo abaixo, na “Figura 08” é possível perceber que no contexto da Urupema, nesse período, as reflexões propostas por Edson não se conectam diretamente à rede estabelecida pelos mediadores e demais “intelectuais-autoreferenciados”:

Figura 08 – Mediadores e intelectuais-autoreferenciados presentes na Urupema



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando a plataforma Kumu.io

Na contramão das discussões animadas por Bruno, Rachel, Francisco e, em alguma medida, por Jorge Barboza na entrevista citada, Edson propõe um repertório étnico que afirma positivamente os sentidos da alagoanidade a partir de símbolos e imagens advindos da esfera da cultura popular, da cultura periférica e da religiosidade afro-brasileira.

Porém, antes de tratar propriamente do texto publicado na Urupema, precisarei realizar uma breve digressão sobre o Manifesto Sururu, sem isso, não seria possível situar a posição do intelectual nessa arena, nem tratar de questões que emergiram ao longo da pesquisa, mas que não estão circunscritas propriamente no corpus aqui delimitado.

O Manifesto Sururu⁴⁰, é um ensaio poético escrito por Edson Bezerra que reverberou intensamente nos círculos de artistas e intelectuais alagoanos a partir de 2004. O texto propõe um repertório étnico que integra símbolos e imagens da cultura popular, do universo lacustre, das religiões de matriz africanas e dos espaços periféricos de Alagoas.

Nesse esforço de síntese, o autor estabelece uma série de disputas simbólicas, buscando subverter ícones estabelecidos pelo pensamento social alagoano tradicional. A sua proposta de identidade cultural alagoana está representada pela figura do sururu. A ela, ele articula uma série de referências advindas de obras de diversos intelectuais alagoanos, por exemplo: a anfibiedade de Canais e Lagoas (2001) de Octávio Brandão e de Calunga (1997) de Jorge de Lima, as raízes das religiões afro-brasileiras através da obra de Abelardo Duarte, entre outros.

A partir dessas referências, o autor contrapõe narrativas associadas às elites alagoanas (o “povo rico da cana” e a “terra dos marechais”) aos símbolos subversivos que compõe essa história de Alagoas, como a figura de Zumbi dos Palmares e de Calabar, para assim, apontar o protagonismo do universo popular alagoano em seus episódios de resistência.

A primeira publicação do Manifesto Sururu foi realizada no Jornal Tribuna de Alagoas, em setembro de 2004. Em entrevista⁴¹, Clarissa Veiga⁴², editora de cultura do Jornal no período, relatou que foi apresentada a Edson Bezerra por Júnior Almeida - na época, seu marido. Ambos eram amigos desde adolescência, músicos e compartilhavam uma série de conexões que datavam do início de suas carreiras artísticas.

Algum tempo após conhecê-la, Edson falou para Clarissa do texto que havia escrito, propondo sua publicação pela Tribuna. Em entrevista ela relatou um pouco desse processo:

E aí o Edson fala desse manifesto e de Tia Marcelina, e de tal, e de um monte de figura que eu nem conhecia. Mas aí ele começa a me dar aulas, começa

⁴⁰ O Manifesto Sururu pode ser lido na íntegra no ANEXO B desta tese.

⁴¹ Entrevista com Clarissa Veiga realizada pelo autor em 17 de novembro de 2021.

⁴² Natural da cidade de Paulo Jacinto, interior de Alagoas, Clarissa Veiga foi repórter e editora no Jornal Tribuna de Alagoas entre 2003 e 2005, atuando tanto no caderno de Cultura, quanto no de Cidades. Foi Diretora do Instituto Zumbi dos Palmares, Assessora de Comunicação da Fundação Municipal de Ação Cultural e Secretária de Cultura no município de Paulo Jacinto.

a dar aulas informais. E a mostrar a importância daquilo. E eu fiquei encantada E aí gente começou a viver isso - a minha vida era o Manifesto Sururu. Acordava de manhã com o Edson ligando para falar de alguma coisa nova... Que alguém tinha falado, que alguma coisa tinha acontecido.

Na chamada da publicação do Manifesto na Tribuna estava estampada a frase: “Documento representa marco histórico para artistas alagoanos que iniciam movimento cultural pelo resgate das tradições do povo no estado” (Veiga, 2004, p. 8). No primeiro parágrafo do texto Clarissa questiona: “Será possível assumir nos quatro cantos do mundo o amor por Alagoas?”. O tom do texto responde positivamente essa questão.

A obra é apresentada como um catalisador, que antes mesmo de sua publicação por um jornal já movimentava discussões entre os artistas alagoanos nas “mesas de bar, shows musicais ou porta do teatro”. Clarissa buscou ainda a opinião do intelectual Sávio de Almeida sobre o Manifesto, que de modo otimista relatou:

Já estamos vivendo um momento onde buscamos entender essa formação. Acho perfeitamente possível o **surgimento** de um sentimento de amor por Alagoas, onde as camadas mais populares podem estar unidas aos movimentos de artistas e intelectuais (Almeida in Veiga, 2004a, p. 8, grifo nosso).

Clarissa acompanhou os desdobramentos dessa publicação. Em entrevista, relatou que o Manifesto realmente ressoou profundamente nesses espaços. Ao mesmo tempo, a recepção dele foi muito heterogênea, ela provocou posicionamentos tanto de apoiadores, quanto de detratores.

Notou, entretanto, que uma série de artistas que vivenciavam uma condição de marginalização naqueles espaços, especialmente aqueles que tinham um trabalho inspirado por símbolos e imagens advindos do universo da cultura popular, encontraram nas repercussões do Manifesto um espaço de expressão e prestígio que ainda não haviam conhecido. Parte dessas reverberações foram publicadas em edições posteriores da Tribuna⁴³, como por exemplo, o lançamento do Movimento

⁴³ Matérias como “União Pela Alagoanidade” (VEIGA, 2004b), “Manifesto Chega ao Teatro” (VEIGA, 2004c), “Os Rumos do Movimento” (VEIGA, 2004d), “Sururu em Ação” (VEIGA, 2004e), “Sururu em Questão” (VEIGA, 2004f), “Em busca da identidade” (AMORIM, 2005) e “Em memória de Tia Marcelina (BEZERRA, 2005). No ANEXO C fiz um compilado dessas matérias.

Sururu⁴⁴ e uma série de textos elaborados por artistas e intelectuais alagoanos inspirados pelo Manifesto.

O texto publicado em 2004, ainda repercutia em 2006. No artigo publicado na Urupema do mesmo ano, intitulado “A invasão das margens: a arte feita na periferia conquista seu espaço na cidade”, Edson Bezerra realiza uma espécie de atualização do Manifesto, defendendo a ideia de que a identidade cultural alagoana nunca esteve tão forte e presente quanto no período em questão. Seus repositórios imagéticos e catalisadores, entretanto, não se mostrariam nos espaços das classes médias e altas da cidade, mas estariam nas regiões periféricas, “lugar onde residem os pobres e depauperados” (Bezerra, 2006, p. 69), no ambiente dos “mestiços” onde:

(...) fenômenos de uma invasão silenciosa de uma proliferação dos eventos das culturas populares. Silenciosos, eles se reproduzem: a Orquestra dos Tambores e o Maracatu Axé Zumbi, no bairro do Vergel do Lago; o grupo musical Malucos do Ilê, no bairro de Bebedouro; o Afoxé de Pai Célio, na Ponta da Terra; o grupo Ojuominomorewa (Os Ohos d'Água de Ewa), no Jacintinho; as centenas de cultos afro, os cerca de 5 mil capoeiristas; a proliferação dos cultos afro-brasileiros e as dezenas de bandas de reggae e de bumbas-meu-boi urbanos que se espalham pelas periferias e grotas. Esses movimentos, atualmente, constituem o relicário de uma alagoanidade explosiva e emergente, todavia, ainda, nas margens. (Bezerra, 2006, p. 69)

Para Edson Bezerra, esse é um movimento que segue efervescentemente, que nasce nas margens da cidade, mas que segue, cada vez mais, para o centro das atenções, estabelecendo um “processo de reconstrução da identidade cultural alagoana” (Bezerra, 2006, p. 70), agora mais diversa, menos excludente, prestigiando a produção simbólica dos pobres e desvalidos.

Isto posto, desde os meus primeiros contatos com as pessoas e os estudos relacionados a esse debate sobre identidade cultural em Alagoas, me impressionou a “distância” entre essas opiniões. Edson, Rachel, Bruno, Jorge e Francisco são pessoas que se conhecem, que possuem um relacionamento de longa data. Apesar de tratarem do mesmo tema, na mesma época, de dividirem publicações na mesma Revista, de compartilharem admiração e interesse por uma série de intelectuais

⁴⁴ Na matéria “Rumos do Movimento (VEIGA, 2004d), são elencados os participantes do Movimento inspirados pela publicação do Manifesto Sururu: O antropólogo Siloé Amorim, o sociólogo Golbery Lessa, os músicos Júnior Almeida, Jurandir Bozo, Basílio Sé, Sóstenes Lima, Altair Pereira e Francisco Elpídio, o artista plástico Dydha Lyra, o escritor Carlito Lima e os estudantes Kelmison Luís e Ernani Viana.

alagoanos em comum (entre eles, Sávio de Almeida e Dirceu Lindoso) e de conhecerem suas respectivas produções intelectuais, em nenhum momento qualquer um dos “lados” desses polos menciona o outro em suas discussões - sequer criticamente.

Em 2006, Edson já havia lançado o Manifesto Sururu na Tribuna de Alagoas (2004) e já havia alcançado certa notabilidade em razão disso - especialmente entre artistas e agentes culturais locais. Inusitadamente, ainda que falassem diretamente em oposição à ideia de uma identidade cultural alagoana, em nenhum momento citam o Manifesto Sururu como uma referência daquilo que criticam, nem são questionados sobre isso por Jorge Barboza.

Na realidade, ao longo das publicações da Urupema em nenhum momento essa “arena simbólica” é nomeadamente disputada. Nas suas páginas, emergem vozes enraivecidas, mas que não demonstram seus “opositores”, brandem suas armas contra um outro não-nomeado e não-referenciado.

Entretanto, em 2021, na entrevista concedida por Jorge Barboza para a pesquisa, ele falou um pouco sobre a sua visão a respeito da ideia de alagoanidade e da sua íntima ligação com a difusão do Manifesto Sururu de Edson Bezerra desde então:

Que eu odeio esse negócio de Sururu. (...) Bixo, é uma fantasia. É um delírio esse negócio de identidade alagoana. O Sururu? Tá, tudo bem, é um prato clássico, né? Da culinária alagoana - o sururu. Mas você fazer disso “Axé Sururu”, “Sururu Music”, “movimento sururu”, que o Edson fala. Cadê mesmo? O quê que o Sururu tem? Qual o envolvimento que a gente tem com aquelas mulheres fudidas catando sururu na beira da Lagoa? Entende? Eu acho que é um negócio tão nada haver. Sabe? Que é um plágio do mangubeat, de enfiar o pé na lama, o caranguejo do Chico Science. Que é outra história. Quem é que enfiou o pé ali na lagoa? Agora sim que o Rogério Dias, que é um cara que vem ali daquela região, criou um movimento junto com outras organizações - Mundaú Lagoa Aberta⁴⁵, tal e tal. Mas assim, o Manifesto Sururu é uma forçação de Barra. Não acho, não gosto, não curto. Eu acho que ignora a parte mais importante que são as trabalhadoras do sururu, os pescadores, aquele povo que continua na mesma miséria. E o que isso tem a ver com esse “ai, a cultura alagoana!? O sururu fresco? Não sei o que”. Sururu Fresco é legal, é o cara que tá na rua gritando “sururu fresco”, e

⁴⁵ O Mundaú Lagoa Aberta é um projeto do Movimento dos Povos da Lagoa. Nascido em 16 de setembro de 2017, dia de comemoração do bicentenário de Alagoas, foi inaugurado na mobilização político-artística denominada “Caminhada pela Emancipação Política das Outras Alagoas”. O Movimento é “uma frente formada por aproximadamente uma centena de entidades integrantes e parceiras, a maioria com sede e/ou atividades desenvolvidas na região lagunar. Constituído como a primeira iniciativa coletiva gestada da própria comunidade, pela comunidade e para a comunidade da região lagunar” (CAVALCANTI, 2019). Edson Bezerra é um dos fundadores do Movimento, e o Manifesto Sururu é uma das inspirações declaradas dessa organização.

o cara fez a música. Mas aí, vir a identidade, o manifesto, sururu e Alagoas? Eu não tenho nada a ver com isso.

A maioria das razões que sustentam o desagrado do editor pelo Manifesto em 2021, confluem com as críticas à ideia de alagoanidade realizadas por Bruno, Rachel e Francisco na entrevista publicada em 2007. A acusação do estabelecimento de uma admiração hipócrita pelo universo popular lacustre e a “inautenticidade” da iniciativa aparecem como principais razões para sua desconsideração.

Em 2008, a Revista Urupema acabou. Em 2013, Jorge Barboza criou o site “Alagoas Boreal”, voltado para publicação de notícias e matérias sobre cultura, artes e meio ambiente. Uma das últimas matérias escritas por Jorge para o site, em 2022, pouco antes de falecer, foi “REGGAE E ALAGOANIDADE: Banda Freedom Songs homenageia lagoa Mundaú em 'Canais e Lagoas'”. Contraditoriamente, utilizou a terminologia e os referenciais simbólicos amplamente utilizados por Edson Bezerra em seu manifesto de modo natural, sem críticas ou desacordos.

Grande parte dos conflitos e discordâncias que orbitam esse debate não são “publicados”, não são registrados e difundidos abertamente nesses espaços, nem mesmo em círculos restritos de difusão da cultura alagoana. Ficam circunscritos às discussões íntimas e conversas particulares. Mas, persistem. Esse último, por exemplo, durou duas décadas.

A Urupema é fruto de uma rede de interdependências que é restrita, onde as pessoas que a constituem estão muito próximas, conectadas em relações que são de familiaridade. Elas dependem umas das outras para realizar projetos pessoais e ações coletivas que não são mediadas por recursos financeiros, que são sustentadas por favores mútuos e deferências. São relações atravessados por afetos e por isso, são instáveis e profundamente ambíguas. As discussões contemporâneas sobre as identidades culturais em Alagoas brotam dessas redes, e por isso, também carregam essa marca de nascença.

4 GRACILIANO: REVISTA DA IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DE ALAGOAS

Nesta seção realizo a caracterização e a análise das redes de intelectuais e mediadores estabelecidas na Revista Graciliano (com 32 edições publicadas entre 2008 e 2023). Em razão de sua longevidade e das transformações institucionais que sofreu ao longo desses anos, a Graciliano possui escopo editorial mais diverso do que a Urupema, abordando desde artigos de crítica literária de caráter acadêmico, matérias com formato de crônicas (mais opinativas e reflexivas), reportagens especiais, críticas, resenhas, entrevistas e ensaios visuais. A partir desses textos, caracterizo as principais discussões que emergem ao redor do debate sobre a identidade alagoana, os agentes diretamente envolvidos nessas arenas e os principais repertórios étnicos mobilizados nessas discussões.

A constituição desses espaços de discussão e a sua autonomização relativa no âmbito das revistas de crítica cultural em Alagoas é processual. Ela dependeu de condições que só vão se tornando passíveis de realização ao longo das últimas duas décadas. Em alguma medida é um processo que foi iniciado na Revista Urupema, mas, que só se consolida ao longo processo de institucionalização da Revista Graciliano no seio da Imprensa Oficial do Estado de Alagoas.

Nesse sentido, há uma relação de continuidade entre os dois projetos editoriais em questão. Não no âmbito propriamente institucional, pois as condições de nascimento delas são absolutamente distintas. No entanto, esse é um processo que é atravessado por interesses, linhas editoriais e mediações de agentes que são coincidentes. Ainda assim, é especialmente no âmbito do repertório temático e das posições intelectuais em jogo que é possível observar uma assiduidade relativa na produção desse espaço de disputa.

Em meados dos anos 2000, no círculo de sociabilidade do qual fiz parte tanto em Arapiraca, quanto em Maceió, uma parte considerável da formação de opinião e da atualização sobre os lançamentos e novidades do mercado cultural global ainda advinham necessariamente das revistas de crítica cultural do Brasil. Sempre que alguém adquiria, por exemplo, uma Revista Bravo!, nas semanas seguintes ela percorria um longo trajeto de domicílios de leitores que faziam parte desses grupos, alimentando discussões sobre a qualidade estética do material descoberto,

provocando a troca e o download de MP3s, indicações de filmes, livros e etc. A relação que mantínhamos com essas publicações era de uma leitura atenta dos textos, que por sua vez mantinham uma abordagem aprofundada e reflexiva sobre os fenômenos culturais.

Meu primeiro contato com uma revista de cultura alagoana se deu com a “Graciliano”, mais especificamente com a sua edição de número 09, publicada em 2011 com o título “Memória Cultural: Olhares Múltiplos Sobre o Passado de Alagoas”. Meu interesse pela revista, e o subsequente acesso a ela se deu logo após o seu lançamento, justamente pela edição trazer em sua capa uma ilustração de Herbert Loureiro, um designer alagoano que fazia parte dos circuitos de sociabilidades de agentes culturais em que eu estava imerso no período. Nesse momento tive acesso a um universo simbólico até então inédito para mim.

A revista tinha como tema a memória cultural em Alagoas, seus lugares e símbolos. Continha reflexões de intelectuais como Bruno César Cavalcanti, Douglas Apratto Tenório, Geraldo de Majella, entre outros. Pessoas e temas que, apesar de, em alguma medida, fazerem parte do ambiente universitário que eu vivenciava, nunca haviam sido examinadas por mim de maneira profunda.

De fato, curiosamente, a partir de então a revista passou, cada vez mais, a fazer parte do meu cotidiano. Amigos próximos passaram a trabalhar na elaboração dos textos e pesquisas de edições posteriores da revista e uma série de agentes do meu convívio passaram a ser, inclusive, entrevistados em suas matérias. Na Graciliano de número 16, por exemplo, colegas do setor audiovisual e curtas-metragens nos quais trabalhei na realização foram tematizados em uma publicação especificamente voltada para o segmento.

As “aparições” desses interlocutores nas revistas foram sempre comemoradas por todos, orgulhosos pelo reconhecimento de seus trabalhos em uma publicação de porte profissional, enriquecendo seus portfólios com clipagens de alta qualidade. Na Graciliano de número 17 (2012), uma edição especificamente voltada para o segmento musical alagoano, o coletivo do qual faço parte foi entrevistado por um amigo jornalista para a elaboração de uma longa matéria sobre a trajetória da instituição. Na ocasião, fomos fotografados por outro colega que também fazia parte

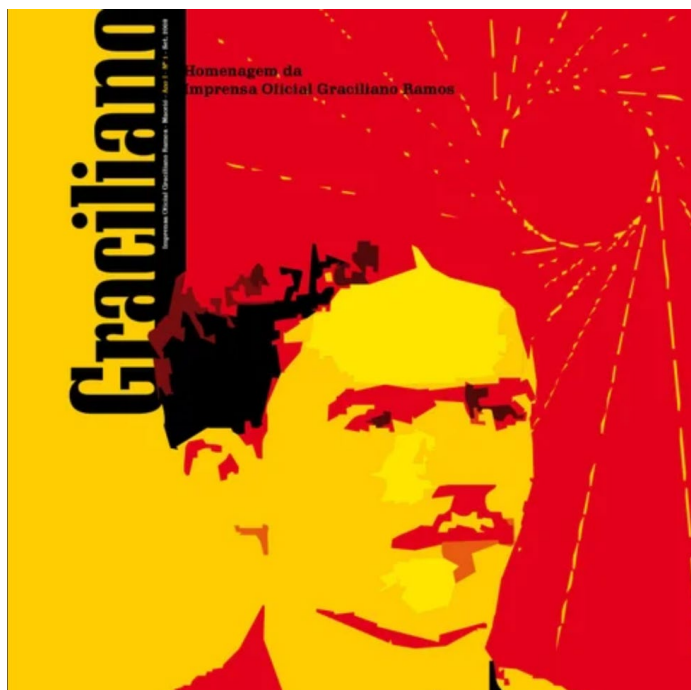
desse mesmo circuito de agentes culturais, que frequentava os eventos que produzimos e as festas que realizamos.

Por algum motivo, diferentemente da Urupema - que eu só ouvi falar quando iniciei a minha pesquisa exploratória -, a Graciliano era uma revista que chegava naturalmente aos círculos sociais do qual eu fazia parte. Ela atraía o interesse de pessoas da minha geração, possuía um conteúdo esteticamente alinhado com as nossas expectativas, permitia a inserção produtiva de pessoas dessa rede através da abertura de chamadas públicas voltadas para a contratação de profissionais (redator, ilustrador, fotógrafo) em cada edição e cumpria um papel importante na sistematização da produção artística de pessoas de diversos segmentos culturais.

No entanto, a Graciliano nem sempre foi assim. Até alcançar esse nível de difusão no setor, passou por diversas mudanças estruturais. Apenas durante o processo de pesquisa entendi que a publicação que eu conheci era uma Revista que só estava conseguindo conquistar a sua autonomia e institucionalidade efetiva naquele momento.

4.1 O NASCIMENTO DA REVISTA GRACILIANO

Figura 09 – Capa da Revista Graciliano nº01



Fonte: acervo pessoal do autor.

A revista Graciliano teve a sua primeira edição publicada em setembro de 2008, quando a Urupema já havia oficialmente encerrado as suas atividades. No texto de apresentação da sua primeira edição não descrevia sua linha editorial, sua frequência de publicação ou mesmo, se o projeto teria continuidade.

O texto possuía um tom de lançamento de uma revista comemorativa. A homenagem foi prestada ao intelectual alagoano Graciliano Ramos, que 78 anos antes havia ocupado o cargo de diretor na Imprensa Oficial do Estado de Alagoas, instituição responsável pelo seu projeto editorial. Essa homenagem é justificada no texto de apresentação:

Ressaltamos a necessidade, nunca contestável e nunca demasiada, de se homenagear aquele que é considerado o maior escritor alagoano de ficção. Esta é a razão desta publicação, composta por trabalhos teóricos e reportagem sobre a obra do Mestre Graça, e bem-vinda numa terra que parece estar começando a olhar para si mesma e podendo ver-se grandiosa histórica e culturalmente, em contraste com a sua pequenez geográfica, e a despeito dos números estatísticos negativos tão fortemente enfatizados pela mídia (Lima, 2008, p. 02)

Em termos de formato inicialmente tinha o tamanho de uma revista tradicional de sua época, e possuía sempre algo no entorno de 45 e 60 páginas. Depois, a partir de 2011, já sob a coordenação editorial de Janayna Ávila⁴⁶, passou por uma reforma editorial, adotando um formato maior e mais extenso, com variações entre 90 e 140 páginas - um modelo que se assemelhava ao da “Bravo!”.

Ao longo dos anos, a revista passou por várias mudanças de preço. Até 2011, custava R\$ 5,00; entre 2011 e 2014, o valor subiu para R\$ 8,00. Posteriormente, o preço foi ajustado para R\$10,00, permanecendo assim por alguns anos, até que em 2019 houve um novo aumento, elevando o custo para R\$ 15,00. Quando a revista retornou em 2023, na edição de número 32, o preço foi fixado em R\$ 20,00. Esse valor, ainda um pouco abaixo do praticado no mercado, reflete o fato de ser uma publicação vinculada a um órgão do governo do Estado de Alagoas, o que justifica uma política de preços mais acessíveis.

⁴⁶ Janayna Ávila foi a Coordenadora Editorial da Imprensa Oficial entre 2011 e 2014, foi responsável pela publicação de 15 edições da Graciliano nesse período, quase metade do total de publicações realizadas pela editora. Graduada em Jornalismo pela UFAL, possui mestrado e doutorado em Letras (UFAL), com ambas as pesquisas voltadas ao debate da identidade cultural alagoana no âmbito do jornalismo local.

Inicialmente, possuía uma tiragem de 2.500 exemplares. A partir da sua 4ª edição a revista passou a anunciar que seria bimestral, entretanto, essa nunca se tornou realidade de fato. Sua impressão sempre foi muito irregular, com uma média de 2 ou 3 edições publicadas por ano, com exceção de 2012, quando houve 6 edições publicadas⁴⁷.

Pesquisando notícias sobre o lançamento da primeira edição da revista, busquei compreender melhor o contexto de seu surgimento e verificar se algum material sobre o futuro da publicação havia sido divulgado na imprensa. No entanto, não obtive muito êxito nessa tarefa. A única referência que encontrei foi uma breve nota sobre o lançamento, publicada no blog oficial do escritor Graciliano Ramos, mantido pelo Grupo Editorial Record:

Lançada a revista Graciliano, publicação mensal de cunho científico e cultural que abordará assuntos como literatura e artes em geral, temas tradicionais da área de saúde, ciências exatas, letras, além de problemas sócio-políticos de Alagoas. A direção cultural da revista é do professor Luiz Sávio de Almeida (Blog Graciliano Ramos, 2008)

Aparentemente, em seu início, existia uma expectativa de que a Revista abarcaria um conjunto amplo e talvez excessivamente diverso de temas e pautas. Era uma revista de cultura, mas, também, uma revista sobre todo o resto. Eu só passei a entender um pouco sobre esse arranjo inicial da Graciliano quando entrevistei Milena Andrade, coordenadora editorial da Graciliano que conduziu a Revista no período entre o final de 2008 e o início de 2011.

Baiana, filha de comerciantes, nascida no município de Camacã, Milena Andrade tinha 19 anos quando decidiu vir para Alagoas para fazer faculdade de Comunicação Social na UFAL, em 1993. Durante o curso, conviveu e se aproximou de estudantes de jornalismo que alguns anos depois estiveram à frente dos principais cadernos de cultura em Alagoas, como Elexandra Morone⁴⁸, Fernando Coelho⁴⁹, Guilherme Lamenha⁵⁰, entre outros. Com essas pessoas compartilhou um tipo de

⁴⁷ No “Apêndice B” da tese listei de forma detalhada as revistas publicadas por ano, edição, título e coordenador(a) editorial responsável. No “Apêndice C”, compilei todas as capas das revistas.

⁴⁸ Editora executiva da Gazeta de Alagoas entre 1998 e 2014.

⁴⁹ Coordenador editorial da Imprensa Oficial e repórter da Gazeta de Alagoas.

⁵⁰ Repórter do O Jornal, da Tribuna de Alagoas e da Gazeta de Alagoas.

formação e um conjunto de expectativas sobre a vida profissional orientadas, essencialmente, para o universo da crítica e do jornalismo cultural. Em entrevista realizada por mim em novembro de 2021, ela comentou:

Sempre gostamos muito de cinema, de música, de coisas de fora daqui. Porque a formação da gente, da minha geração (...) a gente tinha um olhar muito para fora daqui. Daqui, que eu falo é do Brasil mesmo, pras coisas de fora. A gente tem uma formação muito de cultura pop de fora, de bandas de fora, de punk rock... sabe? E as nossas referências de cinema também, não eram de cinema nacional. E nesse período a linha editorial dos cadernos de cultura da época quando comecei, que foi final dos anos 90, era essa. (...) Eu estou te dizendo isso porque a minha formação, o que eu gostava e o que eu escrevia nessa época não era cultura popular. Até pela minha formação. Sempre foi assim, por influência do meu irmão. Não tinha contato com nada do que tive contato com a Graciliano. Pra você entender. Porque eu fui mergulhar... e tanto que eu pego os cadernos de cultura hoje e tem, sei lá, resenha crítica sobre o trabalho novo do Nick Cave... enfim, que são as coisas que eu amo, gosto, e que não tinha nada a ver com enfiar o pé na lama, enfiar o pé nas águas do São Francisco – foi um mundo diferente que eu descobri. E durante todo o meu tempo na Tribuna eu fui o que eu era mesmo. Mas fui conhecendo pessoas daqui, aprendi muito com essas pessoas sobre a cultura local. (...) Que eu comecei a meio que conhecer um pouco sobre Alagoas mesmo. Eu era completamente alienada. E eu caí na Graciliano meio de paraquedas mesmo, porque o Sávio saiu.

Esse percurso formativo citado por Milena, sintetiza de maneira exemplar o ponto de partida de um amplo conjunto de jornalistas que buscavam exercer seu ofício inspirados por um modelo de jornalismo cultural que foi amplamente disseminado no mercado da comunicação. Com olhares voltados para as novidades do mercado de bens simbólicos globais e profundamente envolvidos com as disputas sobre as hierarquias das legitimidades culturais (Lahire, 2006), esses jornalistas ansiavam participar ativamente desses circuitos de consagração.

As referências estéticas que traziam eram cosmopolitas e o ideal “autenticidade” artística que cultivavam era aquele que deveria estar atrelado a uma posição de desinteresse em relação ao mercado cultural mainstream. Para Milena, essas expectativas foram cumpridas assim que iniciou sua carreira como estagiária do jornal Tribuna de Alagoas, no caderno de Cultura, sob a direção do editor Cláudio Manuel⁵¹. Os caminhos da vida, entretanto, levaram-na para outros lugares. Passou a atuar diretamente nas redações de economia e finanças, e a realizar uma série de trabalhos em assessoria de órgãos governamentais.

⁵¹ Jornalista alagoano e fundador do Pragatecno, coletivo de DJs do Norte e Nordeste do Brasil, criado em 1998 que promoveu a música eletrônica como linguagem artística experimental e foi responsável por um amplo conjunto de ações de formação e de produção cultural de raves e festas nessas regiões até meados do ano de 2005.

Antes de ser convidada para coordenar a Graciliano, em 2008, trabalhou na Secretaria de Planejamento e Orçamento do Estado de Alagoas, ainda no primeiro mandato do Governo Téo Vilela. À frente da pasta estava Sérgio Moreira⁵², gestor público intelectualizado, que acabou por ter profunda influência sobre os rumos da Revista nos anos seguintes.

Foi nesse período que Milena teve a oportunidade de acompanhar de perto o processo de “gestação” da Revista Graciliano. Em entrevista, falou do profundo interesse que Sérgio Moreira expressava em criar uma revista de cultura alagoana, e acabaram por ter uma série de conversas sobre o que a Revista poderia ser. Algum tempo depois, a Graciliano e a editora da Imprensa Oficial foram criadas, ambas diretamente vinculadas à Secretaria de Planejamento - por interesse, influência e determinação do Secretário -, e ao parque gráfico da CEPAL - Companhia de Empreendimentos Intermediação e Parcerias de Alagoas.

Para a difícil missão de organizar e estruturar tanto a Revista, quanto a Editora da Imprensa Oficial, Sergio Moreira convocou Luiz Sávio de Almeida. Nesse período, contava com uma equipe restrita que contava apenas com Mário Lima (coordenador editorial) e Fernando Rizzotto (diretor de arte). Sávio foi o responsável por preparar integralmente a primeira edição da Graciliano, conectando especialistas e intelectuais que colaboraram com a publicação. No entanto, ocupou o cargo de Diretor Cultural da instituição somente durante aproximadamente 1 ano. Após uma série de divergências e desentendimentos com Marcos Kümmer (Diretor-presidente da CEPAL e da Imprensa Oficial Graciliano Ramos), resolveu se afastar do projeto editorial, deixando incompletas duas outras edições da Revista.

Após a saída de Sávio, Sérgio Moreira convidou Milena Andrade para assumir a coordenação da Revista e da Editora. Nessa altura, ao se acomodar em sua nova

⁵² Nascido no município de Capela, interior de Alagoas, Sérgio Moreira é filho da pintora naïf alagoana Tanya Pedrosa e de Napoleão Moreira (um comunista, filho de proprietário de usina de açúcar). Formado em Direito pela Universidade Federal de Alagoas, desde jovem tem ocupado cargos de alto escalão. Foi Superintendente da Usina João de Deus (Capela), Deputado Federal por Alagoas (1985-1987) pelo PMDB, presidente da CHESF no Governo Itamar Franco, Superintendente da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), Secretário Executivo do Ministério do Meio Ambiente, diretor-presidente do SEBRAE no Governo Fernando Henrique Cardoso, foi consultor do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), Secretário de Planejamento do governo Teotônio Vilela Filho (entre 2007 e 2010) e atualmente é diretor adjunto de Educação e Tecnologia da Confederação Nacional da Indústria (CNI).

função, a editora se sentiu um tanto perdida. Diante dela existiam duas edições da revista para serem editadas, um conjunto de textos deixados separados para serem avaliados e preparados para as próximas edições e uma série de incongruências de formato e direcionamento. Apesar do grande avanço e dos esforços de estruturação empreendidos por Sávio até aquele momento, a Graciliano ainda não possuía uma linha editorial efetiva. Em entrevista, ela relatou as impressões que tinha naquela época:

Não sei se é assim até hoje porque eu realmente parei de acompanhar – era para ser uma revista temática. A gente elegia um tema ligado à cultura de Alagoas - um tema “alagoano”, digamos assim – e a gente ia falar sobre esse tema. Então a gente ia atrás de pesquisadores, especialistas, intelectuais, de pessoas que tivessem algo a contribuir com aquele tema, e as pessoas iam escrever o que elas quisessem sobre aquele tema, era muito aberto. E a gente ia fazer a matéria. Tinha ensaio fotográfico... Era uma coisa assim. Inicialmente era bem amador, sabe? Quando eu entrei a Graciliano não tinha uma linha editorial, sabe? Era uma coisa assim “Vamos fazer uma revista sobre Alagoas”. A Graciliano nasceu assim. “Vamos falar sobre os temas de Alagoas. Vamos colocar os intelectuais de Alagoas e os alagoanos para pensar sobre Alagoas, para refletir sobre Alagoas” E era isso. Ou seja, isso não é uma linha editorial. Então a Revista era muito de quem estava fazendo. Até porque eu acho que não tinha um conselho editorial, e se tinha, era proforma. A gente começou de uma forma muito pouco profissional.

Para Milena, o escopo editorial da revista era problemático, pois repousava em um lugar de fronteira entre certo academismo elitista, o que fazia dela “uma revista para poucos”, e um jornalismo cultural que tinha a intenção de dialogar com um público mais amplo. Buscando dirimir esses problemas de formato iniciou um processo de estruturação e institucionalização da Editora.

O primeiro passo desse percurso foi realizado apenas no ano seguinte, na publicação da Revista de Nº4, que já foi concebida junto do seu primeiro conselho editorial, composto por Marcos Kümmer (diretor-presidente da CEPAL), Milena Andrade (Coordenadora editorial), Sérgio Moreira (Secretário de Estado de Planejamento e do Orçamento), Guilherme Lamenha (Jornalista), Simone Cavalcante (Jornalista).

Ainda assim, a ausência de uma linha editorial claramente delimitada marcou profundamente as primeiras publicações da Graciliano, deixando-a sujeita a uma série de interferências. Por exemplo, por estar intimamente ligado à Revista, Sérgio Moreira acabou interferindo diretamente, e muitas vezes, demasiadamente, nessas publicações, fato que, inclusive, provocou alguns desgastes nos processos de organização.

Como Milena bem sabia, o Secretário possuía um engajamento efetivo com o tema da identidade cultural alagoana - sendo um dos principais responsáveis por apresentá-la uma série de importantes referências nesse universo que para ela era completamente desconhecido até então. Por isso, ele sempre buscou pautar a Revista e fazê-la abordar temas que eram de seu próprio interesse, além de, em certos momentos, buscar prestigiar pessoas de suas redes de relacionamento que acreditava ter contribuições importantes para ofertar nesse âmbito. Por vezes, em razão dessa dinâmica, acabavam sendo enviados para avaliação textos que destoavam do que vinha sendo construído para determinada edição. Alguns desses escritos foram publicados, outros não.

4.2 NOVOS SENTIDOS NA ARENA

Após a saída de Sávio de Almeida da Imprensa Oficial e da finalização das edições deixadas por ele incompletas (nº2 - Teatro e nº3 - Água doce), a Graciliano passou a se afastar, paulatinamente, do caráter textual de revista acadêmica, tornando-se, cada vez mais, uma publicação voltada para um formato de jornalismo cultural. Assim, passou a incorporar em suas sessões tanto conteúdos propriamente artísticos, como ensaios fotográficos, poemas e trechos de obras, até resenhas e indicações de livros e filmes relacionados aos temas da edição.

Esse redirecionamento é uma das razões para que a Graciliano possua outro equilíbrio de posicionamento entre artistas e especialistas diretamente relacionados ao debate sobre identidade cultural em Alagoas.

A “figura 07”, logo abaixo, me permitiu visualizar um panorama de posicionamento de intelectuais-fonte que diverge consideravelmente daquele da Urupema. Primeiramente porque, na Graciliano, os escritores ocupam uma posição de preponderância nessa rede, e não os “especialistas”. Lêdo Ivo, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Carlos Moliterno e Manuel Diégues Júnior tiveram Revistas dedicadas às suas obras, o que colaborou para que se dispusessem deste modo.

Figura 09 - Mediadores e intelectuais-fonte presentes na Graciliano



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando a plataforma Kumu.io

Ainda assim, outros “ilustres” alagoanos também foram homenageados com edições especiais (por ex. Aurélio Buarque de Holanda, Sandoval Cajú, Teotônio Vilela, Djavan), de modo geral, entretanto, seus nomes não foram diretamente associados ao debate sobre identidade alagoana a ponto de figurarem neste âmbito.

Bruno César Cavalcanti, Théo Brandão, Dirceu Lindoso, Sávio de Almeida e Celso Brandão, por outro lado, tiveram suas obras evocadas especialmente nas Revistas que não eram focadas em “personalidades”, mas em “temas alagoanos”, por isso, até os mediadores que são responsáveis pelos seus respectivos posicionamentos são também, em sua maioria, distintos.

A disposição dos mediadores na Graciliano é nitidamente distinta daquela observada na Urupema. Na "Figura 09", observamos uma maior diversidade de mediadores e uma concentração substancialmente menor de conexões. Essa distribuição pode ser explicada, em parte, pelo processo de institucionalização que a Graciliano começou a vivenciar a partir de 2011.

Durante esse período, a Imprensa Oficial passou a contratar repórteres, ilustradores e fotógrafos por meio de editais amplamente divulgados, ao invés de recorrer exclusivamente às redes pessoais e afetivas dos envolvidos. Essa mudança não apenas ampliou o alcance e a diversidade dos colaboradores, mas também reduziu a centralização das conexões entre mediadores, refletindo um processo mais formal e inclusivo na produção da revista.

Essa conduta abriu as portas da Revista para a diversidade de olhares e narrativas que passaram a figurar nas edições desde então. Nessa nova configuração, a coordenação editorial ainda manteve sua posição de definição de pautas, sugestão de entrevistados e recorte do tema. Contudo, além de permitir maior liberdade para que os jornalistas redijam suas matérias a partir de suas próprias perspectivas, a coordenação também ampliou os convites a redatores fora de seus círculos habituais.

Isso possibilitou a publicação de percepções étnicas fundamentalmente distintas daquelas que os editores normalmente compartilhariam com suas próprias redes. O que, por sua vez, acabou disponibilizando um retrato menos restrito dos repertórios étnicos diretamente associados ao debate sobre identidade cultural em Alagoas.

Entre os intelectuais que se destacaram na "Figura 09", Lêdo Ivo e Carlos Moliterno são os dois únicos que optei por codificar alguns trechos de interesse onde estão dispostas diretamente - e somente - suas obras, reproduções textuais de seus poemas, sem necessariamente a intermediação de um intelectual ou de um mediador referenciando-as ou explicando sua inserção no texto.

O fiz por entender que nesses casos, especificamente, essas inserções são fruto de escolhas da coordenação editorial das respectivas revistas, onde frequentemente são selecionadas obras que de algum modo dialogam com o tema da cultura alagoana. Por exemplo, penso não ter sido à toa o destaque recebido pelo

poema “Minha Pátria”, de Lêdo Ivo, na Graciliano nº 8 (2010) para apresentar a sua obra. Além de ter sido publicado na íntegra na Revista, teve seus trechos citados em três outros artigos:

Minha pátria não é a língua portuguesa / Nenhuma língua é a pátria. / Minha pátria é a terra mole e peganhenta onde nasci / e o vento que sopra em Maceió. / São os caranguejos que correm na lama dos mangues / e o oceano cujas ondas continuam molhando os meus pés quando sonho. / Minha pátria são os morcegos suspensos no forro das igrejas carcomidas, / os loucos que dançam ao entardecer no hospício junto ao mar, / e o céu encurvado pelas constelações. / Minha pátria são os apitos dos navios / e o farol no alto da colina. / Minha pátria é a mão do mendigo na manhã radiosa. / São os estaleiros apodrecidos / e os cemitérios marinhos onde os meus ancestrais tuberculosos / e impaludados não param de tossir e tremer nas noites frias / e o cheiro de açúcar nos armazéns portuários / e as tainhas que se debatem nas redes dos pescadores / e as résteas de cebola enrodilhadas na treva / e a chuva que cai sobre os currais de peixe. / A língua de que me utilizo não é e nunca foi a minha pátria. / Nenhuma língua enganosa é a pátria. / Ela serve apenas para que eu celebre a minha grande e pobre pátria muda, / minha pátria disentérica e desdentada, sem gramática e sem dicionário, / minha pátria sem língua e sem palavras (Ivo in Graciliano, 2010, p. 10)

Esse não é o poema mais premiado do autor, nem o mais difundido nacionalmente. Ele foi disposto na Revista porque de algum modo remete a um conjunto de imagens e símbolos que são associados à ideia de cultura alagoana por Milena Andrade, ainda que isso não seja declarado na ocasião em questão. Na ocasião, logo após “Minha Pátria”, foi publicado o poema “Minha Terra”, que guarda uma série de correspondências nesse âmbito imagético e simbólico. Da mesma forma, observei o mesmo tipo de dinâmica com relação a publicação da obra de Carlos Moliterno na Graciliano.

Tanto a obra de Lêdo Ivo, quanto a de Carlos Moliterno são mobilizadas na Graciliano como diretamente associadas a um imaginário anfíbio - metáfora que ressalta a presença marcante das águas na região, em termos paisagísticos, imaginários e simbólicos. Em um dos seus primeiros artigos na Imprensa Oficial, na Graciliano nº 3 - Água Doce - a coordenadora editorial situou seus leitores sobre essa característica da cultura alagoana:

Alagoas é de tal forma marcado pelas águas, que seu próprio nome ressalta a importância das lagoas para nossa identidade. As águas levaram Gilberto Freyre⁵³ à criação de uma imagem, propondo o alagoano como anfíbio, o que

⁵³ A editora se refere ao prefácio que Gilberto Freyre escreveu em 1948 para o livro Banguê nas Alagoas, do intelectual alagoano Manuel Diégues Júnior, onde escreve: “Pois a história da gente alagoana se poder generalizar, como do passado do carioca, que é a história de uma gente quase anfíbia” (FREYRE in DIÉGUES JÚNIOR, 2012, p. 09).

foi, posteriormente, glosado por Dirceu Lindoso. Os vales restantes serão objeto de um outro número da Graciliano, que pretende, desta forma, tentar esgotar as virtudes das águas na construção das Alagoas (Andrade, 2009, p. 25)

Apesar de Dirceu Lindoso ter sua trajetória intelectual marcada por essa contribuição ao pensamento social alagoano, ao longo das páginas da Graciliano, Lêdo Ivo e Carlos Moliterno é que foram preponderantemente relacionados à ideia de anfibiaidade. Por exemplo, ao falar da água como elemento mítico e primordial em Alagoas, Edilma Bomfim Acioli afirmou:

Entre as várias produções artísticas de alagoanos que se serviram desse elemento tão caro aos nossos olhos, olfato, tato e paladar a construção lírica do livro *A Ilha*, do poeta alagoano Carlos Moliterno, é uma grande metáfora que reitera a presença do imaginário insular, fruto dessa herança geográfica que marcou a terra e o homem das Alagoas (Bomfim, 2009, p. 54)

Para a autora (Bomfim, 2009, p. 55), a poesia de Moliterno expressa a herança arquetípica latente da terra das águas (das lagoas, dos rios, do mar), elementos de uma identidade cultural marcada por uma água milenar. Para exemplificar seu ponto de vista destaca o seguinte trecho da obra do poeta: “Os peixes no meu corpo permanecem, / E as escamas me cobrem sobre as águas. / E em escamas de peixe me converto” (Moliterno in Bomfim, 2009, p. 55).

O trecho é parte do seu livro de poemas mais famoso, “*A Ilha*”, publicado pela imprensa oficial em 1969, e que apesar de não ter alcançado um reconhecimento nacional ostensivo, ecoou profundamente nos círculos artístico-culturais locais, repercutindo em adaptações para o cinema, teatro e para a música⁵⁴.

Lêdo Ivo, por sua vez, é um dos artistas mais conectados à ideia de alagoanidade na Graciliano. Não somente por sua associação com a expressividade das águas. Mas, por mobilizar um conjunto de símbolos e imagens mais amplos, conjugando a anfibiaidade (marítima e lacustre) à cultura canavieira (do aroma de açúcar dos galpões do bairro histórico do Jaraguá), a faceta marginalizada e periférica de Maceió, além do tom crítico e autodepreciativo que sempre é destacado⁵⁵. Algo

⁵⁴ “*A Ilha*” foi adaptada como curta-metragem pelo ator e diretor José Márcio Passos. Passou por duas montagens teatrais pela Associação Alagoana de Teatro - ATA. Teve poesias musicadas por Júnior Almeida.

⁵⁵ Por exemplo, o trecho: “minha pátria disenterica e desdentada” de “*Minha Pátria*” destacada pelos mediadores e alagoanos em diversos momentos na Graciliano.

que faz de modo consciente, operacionalizando os elementos que sempre estiveram relacionados ao seu percurso:

No meu trabalho eu reflito Alagoas, que é a minha terra, meu universo, eu tenho o selo de escritor de Alagoas, sou marcado pela terra natal. É o que me caracteriza dentro e fora do Brasil. Já escreveram que eu criei uma cidade mítica, Maceió. Assim como Garcia Márquez criou Macondo. Acho que Alagoas, talvez pela circunstância de que raramente produz um escritor que saia de suas fronteiras, veja em mim uma referência (...) No meu caso, o lugar do nascimento, o berço, a origem têm muita importância. De modo que minha poesia e minha prosa refletem muito esse universo da infância e da adolescência e até da ancestralidade, que eu evoco à circunstância de a família da minha mãe ter ancestralidade dos índios caetés” (Ivo in Andrade, 2010, p. 21)

Lêda Almeida, no artigo “Lêdo Ivo e sua (in)tensa alagoanidade” publicado na Graciliano nº 7, fala da ambivalência que está sempre presente em suas criações, da relação de amor e ódio que nutre pela sua cidade de origem, e resume os aspectos de sua obra que foram continuamente associados a identidade alagoana:

Sua "alagoanidade" está presente em cada verso, em cada linha que escreve e foi justamente essa "alagoanidade" que o fez universal. Seus textos sempre me pareceram impregnados do azul das nossas águas ou do negro do fundo da noite lacustre. De modo pujante, Lêdo fala de Alagoas e deixa transparecer invariavelmente, seu olhar arguto, crítico, às vezes até cáustico, mas sempre amoroso e belo. Lêdo Ivo tem na cidade, no mar e nas noites de Maceió o lugar exato para suas emoções. O sentimento in(tenso) que nutre pela sua terra emerge, em sua obra com tal veemência de modo que desnuda todas as suas faces: bárbara, diabólica, paradisíaca, onírica (Almeida, 2010, p. 60)

Essa ambivalência, tão característica da obra de Lêdo Ivo, ampara uma gama de sentimentos ambíguos e dissonantes sobre Alagoas que esses mediadores e intelectuais acomodam intimamente. Seus textos, embora abordem o universo marginalizado e periférico de Alagoas — uma pauta que outros intelectuais positivam como forma de humanizar e aproximar os diversos grupos humanos que compartilham essa sociedade —, revestem-no com uma atmosfera depreciativa.

(...) eram de tal modo confusas e contraditórias e vulneráveis que terminaram por subverter a verdadeira motivação do encontro em que algumas das figuras mais preclaras do Estado se ombraram com boêmios inveterados, desdentados e sífilíticos, caloteiros de alto bordo, prostitutas, comilões e bebedores de proa, e marinheiros de um navio norte-americano que ancorara na tarde anterior no porto de Jaraguá. Até o Guabiraba, o mais ilustre dos facadistas, e achegado das maiores notabilidades de Alagoas, às quais tratava invariavelmente por você, achava-se presente, e trazia uma fome canina, inclusive porque, em sua sesta habitual, sonhara que o interventor oferecera em sua honra uma panelada de goiamuns, temperada com pimenta rabo-de-macaco. (Ivo in Melo, 2015, p. 60)

Descrições que dão “à capital alagoana a dimensão de uma sociedade onde a violência se faz presente” (Melo, 2015, p.55), que aparece em todas as partes, emergindo por todas as frestas. Onde o mar - tão presente em sua obra - é sempre narrado como um agente de putrefação (Moreira, 2010, p. 31), do mormaço e da maresia que corroem a cidade, do sargaço que incomoda nas praias paradisíacas. Prosopopeias que são impregnadas à gente alagoana. Que atraem os pensamentos autodepreciativos dos leitores que, contraditoriamente, enxergam nessas imagens um espelho.

Lêdo Ivo foi um desses caminhos que aproximaram Milena Andrade de um sentimento de identificação por Alagoas. Em entrevista, conversamos sobre sua relação com a obra do intelectual. Do quanto ela via a Alagoas e Maceió que ela vivia em sua poesia.

Se quando assumiu a coordenação editorial da Graciliano, a jornalista baiana não tinha uma relação efetiva com o que nomeava “cultural local”, quando a entrevistei, em novembro de 2021, certamente, vivia isso de outra forma. Em dado momento, chamei a atenção da mesma sobre duas tatuagens que tinha em seus braços. Os símbolos de Yemanjá e a palavra “Odoyá” em um braço, e no outro, os símbolos de Ogum. Quando perguntei sobre o significado delas, ela falou da relação que possuía com as águas de Alagoas:

É engraçado porque a minha relação com a coisa da água aqui, e com o mar, e com o rio, não foi uma coisa construída na Bahia. Eu nasci num lugar que não tinha mar, era região de cacau. Mas a minha relação com água – Terra das águas e do alento –, pra mim é isso, “Alagoas: terra das águas”. Quando eu penso em Alagoas, eu penso em água. O Rio São Francisco, as lagoas e o mar. Eu penso em água em Alagoas. E alento porque realmente, Alagoas é alento para mim. Eu acho que é alento para todos os estrangeiros.

Milena não é religiosa. Mas, relatou que possui uma relação com a religião de matriz africana. Aqui em Alagoas, ela soube pela lalorixá Mãe Neide que ela é “filha de Iemanjá com Ogum”. Apesar de ter crescido no interior da Bahia, sua atração pelo simbolismo religioso de matriz africana só foi efetivamente vivenciada em Alagoas - algo que marcou a sua relação com o Estado e que ficou gravado em sua pele.

A ideia de anfibiidade e os marcadores identitários das religiões afro-brasileiras não são referenciais importantes somente para Milena. Ao longo das publicações da Graciliano foi possível observar que estes foram temas que passaram

a ser utilizados por uma série intelectuais-fonte para demarcar as singularidades dessa cultura.

Figura 10 – Intelectuais-fonte e categorias identificadas na Graciliano



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando a plataforma Kumu.io

A “Figura 10” apresenta a distribuição das principais conexões entre as categorias e intelectuais-fonte na Graciliano. Diferentemente das figuras anteriores onde era possível visualizar “hubs” ou grupos de categorias concentradas em elementos específicos, nesse caso temos duas disposições distintas das categorias temáticas. No centro, estão as categorias que são compartilhadas ou que possuem conexões com grande parte dos Intelectuais-fonte em questão. Nas extremidades do lado direito e do lado esquerdo, estão aquelas que estão ligadas a uma quantidade menor de intelectuais. Quanto mais distantes do centro, menor a quantidade de conexões do elemento.

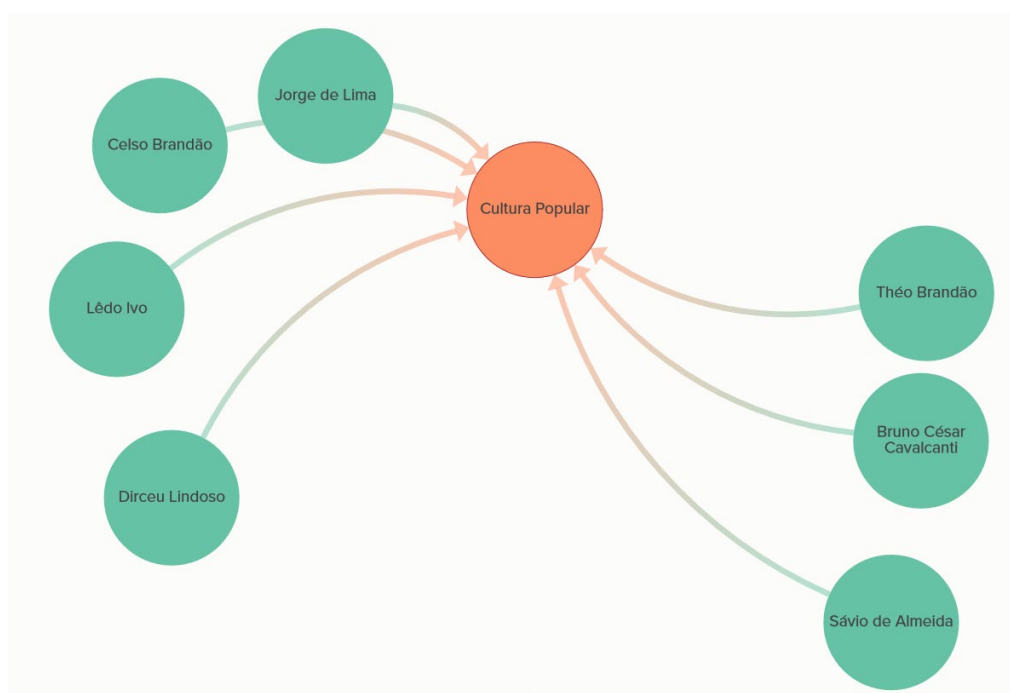
A maioria das categorias que foram mobilizadas anteriormente pelos intelectuais na Urupema para descrever a cultura alagoana, permanecem. Algumas categorias, entretanto, agora, ocupam uma posição mais central. Por exemplo, “Cultura popular”, “Lacustre”, “Cultura canavieira”, “Etnicidade” e “Folclore”. Outras aparecem somente agora, como “Cultura Periférica/Marginal”, “Religiosidade afro-

brasileira” e “anfibiedade-marítima”. “Anfibiedade” e “Negritude”, dessa vez, aparecem com uma quantidade consideravelmente maior de conexões. As categorias que possuem apenas uma conexão são: “Anti-alagoanidade” (ligada apenas à Bruno César Cavalcante), “Origem-ibérica” (ligada apenas ao folclorista Théo Brandão), “Indígena/Caeté” (ligada apenas à Lêdo Ivo) e “Paraíso das Águas” (ligada apenas à Carlos Moliterno).

Entre as categorias temáticas identificadas, a que possui a maior quantidade de conexões tanto entre esses “intelectuais-fonte”, como também entre os “intelectuais-autoreferenciados” é “Cultura Popular”, o que é um indício de que ao longo desse período as imagens e símbolos advindas desse universo passam a ser utilizadas por esses intelectuais e mediadores para singularizar e descrever a cultura alagoana com maior frequência.

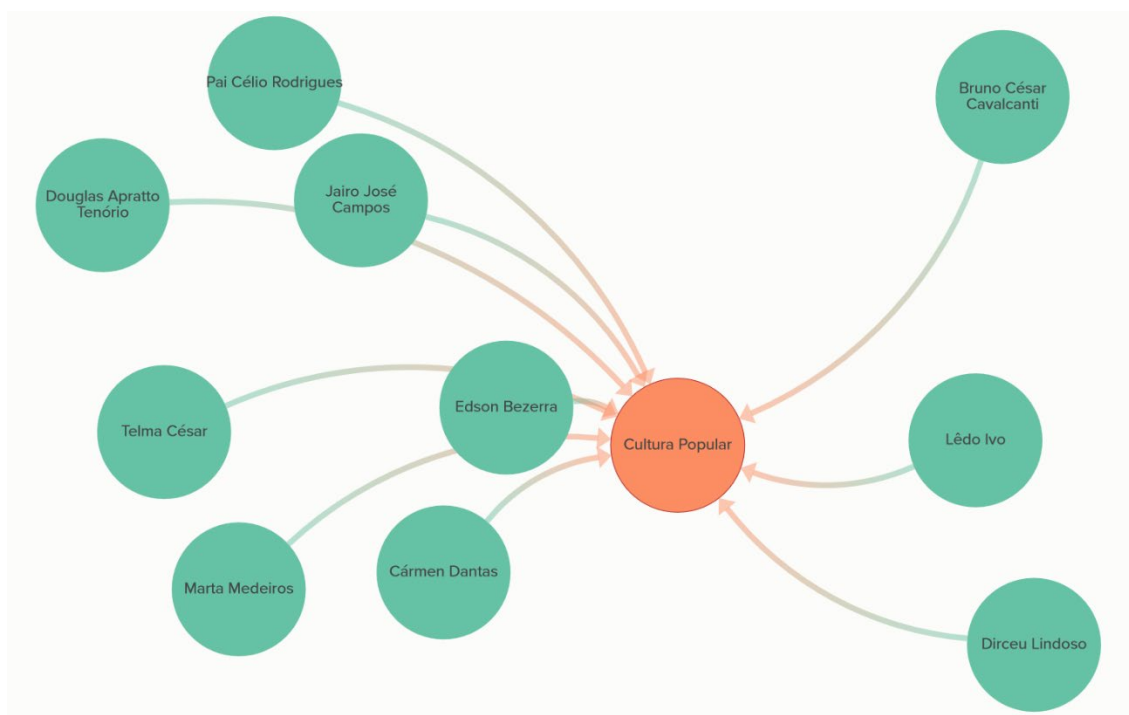
Ao mesmo tempo, pela diversidade de tensionamentos que são associados a esse elemento, ele é também aquele que carrega mais ambiguidades, ou seja, é um ícone sobre o qual uma série de *práticas deformadoras* (Herzfeld, 2008, p. 39) são operacionalizadas. Em seguida, na “Figura 11” e na “Figura 12” é possível ver destacadamente as conexões que os diferentes intelectuais (Intelectuais-fonte e Intelectuais-autoreferenciados) possuem com a categoria:

Figura 11 – Intelectuais-fonte conectados à Cultura Popular na Graciliano



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando a plataforma Kumu.io

Figura 12 – Intelectuais-autoreferenciados e Cultura Popular na Graciliano



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando a plataforma Kumu.io

A forma com a qual essa conexão é realizada e a função da categoria popular nesses processos de caracterização da cultura alagoana são variadas e muitas vezes indiretas. Por exemplo, na matéria “Roteiro de Saberes”, escrita por Vanessa Mota na Graciliano de número 10 - Brincadeira Popular, o “Mapeamento do Patrimônio Cultural Imaterial de Alagoas”, realizado através de uma parceria da UFAL com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), foi apresentando como um registro do panorama da cultura popular alagoana.

Conduzido por Bruno César Cavalcanti, Celso Brandão, Geísa Brayner e Rachel Rocha, Thyago Soares e Paula Stoh, as manifestações identificadas foram diretamente associadas ao que determina e define a cultura alagoana enquanto tal:

O mapeamento funciona como um "guia ou roteiro de viagem bibliográfica e documental pelo universo simbólico, 'glocultural' e socioantropológico acerca de lugares, mitos, lendas, saberes, memórias, ofícios, assim como de instituições, indivíduos e grupos sociais que vivem, expressam, fundamentam ou sustentam a criação e a reprodução das ideias do que seja a cultura alagoana (Mota, 2011, p. 70-71)

Em alguns momentos isso aparece de modo direto, como uma busca do reconhecimento das características únicas da Cultura Popular alagoana, que definem essa identidade e que se expressa inclusive em sua multiplicidade no âmbito das culturas populares - algo que remete famosa a frase atribuída a Théo Brandão: “Alagoas é o Estado com a maior diversidade de folguedos do Brasil”.

Uma expressão que encontra ecos tanto nos apontamentos da museóloga Cármen Lúcia Dantas quando afirma “Em se tratando de arte popular, no âmbito da escultura brasileira contemporânea, Alagoas se sobressai em relação aos demais estados” (Dantas, 2011, p. 52). Mas, que fica mais evidente na Graciliano nº30 (Manifesto da Arte Popular), quando Jairo Campos⁵⁶ protesta:

(...) há em Alagoas um *ethos* do ato de criar completamente único, que fortalece o chamado espírito de alagoanidade. Apesar disso, alguns companheiros intelectuais da academia alagoana ainda insistem em afirmar que o estado ainda está encontrando a sua verdadeira identidade (...) Alagoas é o segundo menor estado da Federação em dimensão territorial e concentra uma população de 3,3 milhões de habitantes, segundo levantamento do IBGE de 2016. Temos, possivelmente, a maior proporção de artistas, grupos e associações artísticas populares do Brasil, na relação habitante/artista. (CAMPOS, 2017, p. 73)

Na maioria das vezes, entretanto, essa relação de demarcação está relacionada ao quanto determinado intelectual, diretamente associado ao universo da Cultura Popular, é um intérprete dessa cultura ou representa-a de modo singular. Por exemplo, “Celso Brandão” em mais de uma ocasião, foi apresentado por Edson Bezerra como um dos ícones da cultura alagoana, justamente por ter uma obra marcada pelo que ele vai chamar de “incansável registro das culturas populares em Alagoas” (BEZERRA, 2008), seja como fotógrafo (como no ensaio etnográfico Pesca Sururu), seja como realizador audiovisual, com seus curta-metragens “Ponto das Ervas” e “Memória da Vida e do Trabalho”.

⁵⁶ Jairo Campos é professor titular da Universidade Estadual de Alagoas, é museólogo e foi o docente responsável pela criação de três museus da Universidade: o Museu da Ilha do Ferro, criado em 2017, com um acervo voltado para a arte popular criada de Pão de açúcar e região; o Museu Muquém, criado em 2018, voltado para a memória da arte popular quilombola, e o Museu do Índio Alagoano, criado em 2021. Ocupou o cargo de Reitor da Universidade Estadual de Alagoas.

Figura 13 – Capa da Revista Graciliano Nº10



Fonte: acervo pessoal do autor

Do mesmo modo, no editorial da Graciliano nº10 - Brincadeira Popular, na sessão intitulada “Celso Brandão e o olhar sobre Alagoas” Janayna Ávila descreve o trabalho do fotógrafo que figura a capa da revista:

Autor do mais importante conjunto de imagens etnográficas de Alagoas, o fotógrafo e documentarista alagoano Celso Brandão assina a capa desta edição, que traz os Bandos, de Chã de Anadia, um Folgado religioso bastante expressivo (...). Celso Brandão sempre se dedicou a olhar a cultura popular de forma muito especial. Sua obra contribui para revelar artistas que atuam no interior de Alagoas, praticamente anônimos (Ávila, 2011, p. 01)

São nessas circunstâncias que Jorge de Lima, Lêdo Ivo e até Sávio de Almeida são associados à categoria em questão. Eles são citados por outros mediadores como autores que tematizam o universo popular alagoano num contexto em que descrevem

a cultura alagoana enquanto tal. Ao mesmo tempo, muitas vezes, a categoria “Cultura popular” foi associada como uma dentre outras singularidades da cultura alagoana.

Este é o caso da matéria “Boi Tarja Preta?”, escrita por Bruno César Cavalcanti na Graciliano de número 10 - Brincadeira Popular, onde é possível localizar um exemplo desse tipo de conexão:

Os estudiosos do bumba-meu-boi alagoano, como Arthur Ramos, Théo Brandão e Abelardo Duarte, já haviam constatado a particularidade do boi alagoano, a relativa distância que a brincadeira manteve em Alagoas com relação ao auto dramático acerca da estória do vaqueiro e de sua mulher grávida, comum em outras partes do Brasil; sendo o nosso boi quase sempre um entremeio nos antigos reisados e guerreiros (Cavalcanti, 2011, p. 63)

Da mesma forma, na reportagem “O admirável mundo da marcha de frevo”, de Fernando Coelho, essa singularidade da cultura alagoana na esfera da cultura popular foi reivindicada a partir da performance única dos dançarinos de frevo alagoanos no carnaval:

O folclorista Théo Brandão defendia que o alagoano era dançarino de Carnaval com autoridade. Habilidosos e originais, os nomes que rodopiavam nos tradicionais concursos comprovaram que havia uma forma peculiar de dançar o frevo. Um jeito quebrado. Um frevo de passo quebrado (Coelho, 2014, p. 75)

Muitas vezes essa alusão à cultura alagoana como algo estruturado fundamentalmente por atributos da cultura popular é menos analítica, mais generalista. Por exemplo, em diversos momentos encontrei esse tipo de conexão quando jornalistas se remetiam ao trabalho de designers e estilistas locais, que se inspiravam na arte popular alagoana para criar suas coleções. Martha Medeiros⁵⁷ certamente foi a que mais foi caracterizada dessa forma.

Na entrevista que ela concedeu à Clevis Oliveira, fala de seu processo criativo que homenageia as origens das rendeiras alagoanas das cidades ribeirinhas: “Colocamos a palavra moda na renda, uma arte milenar tão presente em Alagoas e no Nordeste brasileiro. Na verdade, estamos mostrando ao mundo que não há nada mais sofisticado do que valorizar as raízes” (Medeiros in Oliveira, 2012, p. 44).

⁵⁷ Martha Medeiros é uma estilista alagoana, dona de uma marca de luxo que agrega valor ao trabalho e realiza projetos de inclusão produtiva com rendeiras do Pontal da Barra e de municípios como Pão de Açúcar, Piranhas, São Sebastião e Marechal Deodoro.

Outras vezes, essa relação emergiu de modo mais analítico e associada a outras características dessa cultura e identidade. Na matéria de Luis Gustavo Melo “Maná das Alagoas”, voltada para uma reflexão sobre “imaginário do Sururu” na cultura alagoana, em dado momento, Edson Bezerra apresenta uma reflexão sobre a persistência de narrativas sobre a cultura lacustre em manifestações populares alagoanas de origem interiorana - que viviam uma realidade distante daqueles ambientes e lagoas que inspiraram o Manifesto. Fundamentando seu raciocínio a partir da obra “Folguedos Natalinos” de Théo Brandão, Edson explica:

No período de entressafra da moagem, os senhores de engenho se deslocavam dos interiores trazendo juntamente com eles um séquito de trabalhadores e, dentre estes, os seus brincantes, inclusos aí os reisados, os cantadores de coco etc. Penso então que por aí se explica o imaginário das lagoas em discursos, imagens, fotografias, crônicas e notícias sobre a cidade no decorrer das primeiras décadas do século 20 (Bezerra in Melo, 2014, p. 39)

Em algumas circunstâncias essa conjunção aparece de modo crítico, apontando para as contradições existentes entre as culturas populares que são reconhecidas como manifestações singulares da cultura alagoana, que foram amplamente difundidas como símbolo dessa identidade, mas que na realidade, no cotidiano dos mestres e mestras que a performam, esse valor simbólico nunca é convertido em apoio financeiro ou prestígio:

O guerreiro, reconhecido por importantes estudiosos da cultura popular local como um folguedo genuinamente alagoano, caracteriza-se, entre outros aspectos, pela sua indumentária, sobressaindo-se o uso de esplendorosos chapéus em formato de igrejas, recobertos de espelhos, miçangas variadas e brilhos em uma profusão de cores que compõem rara beleza plástica. Este texto pretende pôr em discussão a utilização do chapéu do guerreiro como símbolo de identidade alagoana (César, 2011, p. 41)

A categoria “cultura popular” sempre foi, de algum modo, atravessada por questões étnicas. No início do século XX, na esfera dos estudos folclóricos, os sentidos associados a ela eram continuamente mobilizados como evidência do processo de miscigenação da cultura brasileira, ou, ainda, como indício da ancestralidade ibérica desse povo (Cascudo, 2017). Nos últimos anos, entretanto, o conceito tem sido interpelado por outros ângulos e perspectivas. Ainda entre intelectuais ligados ao debate sobre o folclore e a miscigenação, foi possível perceber o tensionamento étnico (Eakin, 2017) que a categoria passou a sofrer.

Douglas Apratto Tenório, por exemplo, embora sua obra muitas vezes se concentre na compreensão do mundo senhorial alagoano de ascendência branca, com raízes profundamente fincadas no "velho mundo" (Tenório, 2011, p. 30) e na herança deixada pela cultura canavieira no Estado, gradualmente ampliou seu foco para incluir a herança negra da cultura alagoana. Ele passou a explorar como essa herança se manifesta nos modos, nas expressões culturais e nos fazeres populares, reconhecendo a importância e a influência das tradições afro-alagoanas na formação da identidade cultural da região:

A herança negra se faz presente em nossa vida, na cultura, no vocabulário, nos hábitos alimentares, na dança, no folclore, no esporte. Foi além do processo de miscigenação, tão visível nos rostos dos nossos conterrâneos. Quem não gosta dos carinhosos diminutivos painho, mainha, netinho, filhinho? Da pimenta malagueta, do inhame, das lendas, da música, todos impregnados da nossa negritude? (TENÓRIO, 2011, p. 30)

Pode parecer que isso não é grande coisa, mas, não exito em expor que fiquei surpreso com a mudança de percepção. Em dado momento, ao longo da pesquisa me deparei com outra situação nesse sentido, ao ler a apresentação que o autor realizou do livro “A Presença negra em Alagoas”, no primeiro parágrafo dela expressa:

Estamos assistindo em nosso estado à redescoberta de uma identidade que sempre esteve vinculada à hegemonia branca, europeia e ibérica. É um fato novo, que emergiu nas últimas décadas do século passado, resgatado e influenciado externamente por Brasília através da promulgação da Constituição 1988, que estabeleceu direitos a índios e negros e teve como ponto alto neste século XXI, em Maceió, a celebração do pedido de público do Perdão do Estado ao povo negro pela Quebra dos Terreiro de 1912. Negros e índios ainda têm muito caminho a percorrer até alcançar da sociedade local, muito ciosa de seu sangue e tradição, o reconhecimento da importância de suas presenças na história e na formação do povo alagoano (Tenório, 2014, p. 02)

A “redescoberta” de Tenório desse processo de transformação não parece completa - e isso não é uma característica somente do autor, mas que parece estar alastrada nesse âmbito. A miscigenação é o parâmetro estruturante de seu pensamento, que encara a luta pelo reconhecimento dos povos negros, em alguma medida, como uma “novidade” nesses espaços, atrelando-a sempre à luta dos povos indígenas. Isso sugere que ele não reconhece os caminhos distintos e os protagonismos específicos de cada grupo nesse encadeamento. Além disso, a afirmação de que esse processo foi “resgatado” e influenciado externamente por Brasília reforça essa visão, desconsiderando as lutas internas e autônomas desses povos muito antes desse marco histórico.

Mesmo assim, é preciso reconhecer que de algum modo o autor também faz parte desse processo de mudança, ainda que ao seu modo. Com ares otimistas sobre esse processo de transformação, ele comemora: “A figura marginal do negro na identidade alagoana, como instrumento de sustentação e imposição ideológica acabou. Respiramos novos tempos, felizmente!” (Tenório, 2014, p. 32).

Ainda assim, ao acompanhar esses processos publicações da Graciliano, pude perceber que a ideia de “cultura popular” começou a se afastar de sua relação com o imaginário da “cultura canavieira” e da sua definição propriamente folclórica - sobretudo na esfera dos especialistas. Ao “sair do alpendre”, a categoria começa a se aproximar de um repertório de símbolos e imagens que orbitam as afirmações sobre a ancestralidade negra da cultura alagoana.

Esse questionamento apareceu, muitas vezes, de modo menos evidente, como uma dúvida sobre a prevalência de alguma das matrizes étnicas sobre as outras no âmbito dessas manifestações populares. É o caso da pergunta da editora Janayna Ávila ao antropólogo carioca Raul Lody na matéria “Pelo Bem das Singularidades”, quando este comentava características da cultura popular alagoana: “É do conhecimento de pesquisadores e admiradores da cultura popular a influência das culturas indígena, europeia e africana. Na sua opinião, alguma dessas influências se sobressai, ou seja, tem maior peso? (Ávila, 2011, p. 10). Raul Lody, por sua vez, responde: “(...) na cultura popular, a gente vê, de maneira muito evidente, que a maioria é de base africana” (Lody in Ávila, 2011, p.11).

Em outras ocasiões, porém, esse movimento se manifesta de maneira direta e afirmativa, como no exemplo a seguir, em que Janayna Ávila, ao destacar a singularidade do “coco alagoano”, ressalta simultaneamente sua origem essencialmente negra:

Assim como o guerreiro, o coco está na identidade de Alagoas. É provável que a dança tenha seu nome inspirado, segundo o pesquisador Abelardo Duarte, no ofício de partir o coco, tarefa desempenhada em redutos como o famoso Quilombo dos Palmares, na Serra da Barriga, zona da Mata Alagoana (...). Há Cocos por todos os cantos do Brasil, mas em Alagoas se dança um coco de forma muito particular, com diferentes modos (Ávila, 2011, p. 26)

Assim como Coco, o Maracatu alagoano também começou a ser apresentado por pesquisadores e intelectuais alagoanos como uma manifestação de origem negra.

Quando Bruno César Cavalcanti foi entrevistado por Janayna Ávila na Graciliano nº20 - Carne de Carnaval -, no artigo “Muitos Carnavais”, a manifestação popular que já foi parte integral do carnaval alagoano, foi definida pelo autor como “parte do africanismo” local que se opunha ao dito civilizado e garboso carnaval europeu que era mimetizado pelas elites. Uma manifestação que foi retomada no século XXI pela juventude alagoana, mas, agora, como um movimento de valorização da musicalidade e rítmica afro-brasileira (Cavalcanti in Ávila, 2014).

No mesmo sentido, o jornalista Fernando Coelho observou na obra de Bruno César Cavalcanti, que aborda a ascendência negra de parte da tradição popular carnavalesca alagoana, a persistência de características e sonoridades do maracatu, que “desapareceu” das festividades a partir de 1912, mas continuou a se manifestar em outras tradições culturais locais:

Ao recuperar textos do folclorista Théo Brandão, ele constatou que ritmos do maracatu pernambucano foram sutilmente incorporados ao guerreiro alagoano e ao samba de matuto em desfiles que contrastavam com o predominante cortejo de moldes europeus emulado pela classe mais abastada. (Coelho, p. 75, 2014).

Em meados dos anos 2010, essa chave étnica interpretativa da cultura alagoana começou a ganhar corpo nas publicações. Ela foi reforçada por uma “encruzilhada” de sentidos, um repertório, que converge símbolos e imagens associados à ideia de cultura popular, negritude, religiosidade afro-brasileira e de periferização.

No centro dessas discussões, o episódio do “Quebra de 1912”⁵⁸ se sobressai como um marcador estruturante - de modo que, uma sintética digressão sobre o tema se faz necessária.

Em 1987, movido por um esforço de pesquisa e visibilização das questões advindas das camadas populares do povo alagoano, o intelectual Luiz Sávio de Almeida publicou o artigo “Uma lembrança de amor para Tia Marcelina” (Almeida,

⁵⁸ No dia 01 de fevereiro de 1912 Alagoas viveu um dos episódios mais violentos das religiões de matriz africana no Brasil. Provocado por motivações racistas, a Liga dos Republicanos Combatentes conduziu o ataque contra dezenas de terreiros localizados em Maceió e cidades circunvizinhas (Alcântara, 2012). O episódio conhecido também como “Quebra de Xangô ou “Quebra-quebra”, marcou profundamente as dinâmicas, as manifestações, as práticas e a relação das comunidades religiosas afro-brasileiras com a sociedade alagoana.

1987). Alguns anos antes, Théo Brandão havia insistido para que ele tomasse conhecimento sobre a significativa personagem alagoana (Alcântara, 2012, p. 29). Ao fazê-lo, Sávio lançou luz sobre uma discussão que já havia sido esquecida nos círculos intelectuais locais há algum tempo.

A partir da memória da lalorixá, o autor rememorou os aspectos políticos, críticos e culturais que orbitam as discussões acerca daquele episódio da história alagoana que, para o autor, “pode ser considerado como o fato mais importante da história negra na Primeira República” (Almeida in Alcântara, 2012, p. 22). Esse esforço ecoou profundamente nos anos subsequentes.

Tia Marcelina se tornou um ícone diretamente associado às lutas de resistência do povo negro em Alagoas, sendo reverenciada nos espaços acadêmicos, artístico-culturais e religiosos. Dirceu Lindoso, em seu livro *Razão Quilombola*, a homenageia:

À memória sagrada da negra Tia Marcelina, assassinada por uma liga civil milicianiana diante do seu pégi, em defesa de seus orixás, no Quebra de 1912. Ela, que era a Coroa de Dada, a filha predileta de Xangô, tinha a coragem das rainhas negras, das grandes sacerdotisas dos sagrados orixás. Ela sabia que em seu terreiro pisava terra quilombola, sagrada com sangue de negros e negras que morreram em defesa dos quilombos mocambeiros dos Palmares. Sabia que, quando em seu terreiro soavam os tambores, renascia sob seus pés a nação de Zumbi, e com que todo negro quilombola até hoje sonha, e que é maior que a vida. À memória da mãe-de-santo Tia Marcelina, eternamente (Lindoso; Cavalcanti, 2011, p. 01).

Nos anos seguintes, o tema atraiu a atenção de vários estudiosos da cultura alagoana de diferentes gerações. A tese de doutorado do antropólogo Ulisses Neves Rafael, intitulada “Xangô Rezado Baixo: Um Estudo da Perseguição aos Terreiros de Alagoas em 1912”, desempenhou um papel crucial na consolidação e difusão desse tema nos círculos intelectuais locais, assim como os resultados da pesquisa “Mapeamento de Referências Culturais do Afro-Brasileiro em Maceió (AL)”⁵⁹ de Rachel Rocha e Bruno César Cavalcanti. Além disso, a realização do Projeto Xangô Rezado Alto, iniciado e idealizado por Edson Bezerra em 2006 e, a partir de 2012, promovido pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL) e pela FMAC, ampliou essa discussão na esfera pública local.

⁵⁹ Levantamento das referências afro-brasileiras em Maceió incluindo o universo religioso (terreiros de candomblé, umbanda e outros), o universo lúdico (grupos de capoeira, escolas de samba, grupos de boi, grupos de folguedos) e os pequenos negócios (carrinhos de acarajé, cabeleireiros 'afro').

Seguindo essa mesma direção, em 2012, a Revista Graciliano publicou uma edição focada no tema, intitulada “O Quebra de Xangô: 100 anos depois”. Ao trazer uma grande quantidade de especialistas para discutir o evento no calor do seu centenário, foi possível perceber a dimensão que essa chave étnica havia tomado nesse espaço de disputa.

A Revista possui uma entrevista com o intelectual Ulisses Neves Rafael, que sem rodeios, afirmou que o Quebra de Xangô foi um episódio que marcou contundentemente a cultura negra e a cultura alagoana (Rafael in Alcântara, 2012, p. 21). Ao longo da publicação, diversos outros intelectuais apresentaram as múltiplas formas como essas marcas moldaram essa ancestralidade.

A primeira camada desse debate, está ligada à como o Quebra transformou profundamente as dinâmicas dos cultos em questão. Em entrevista na Graciliano, Clébio Correia, chama atenção para o fato de que a partir de 1912, os terreiros foram proibidos pela polícia de realizar os seus toques, o que por sua vez, provocou uma transformação no modo de realização dos cultos. Deixando de lados os tambores, as cerimônias passaram então a serem conduzidas por palmas e chocalhos - por isso a expressão “Xangô rezado baixo” (Correia in Alcântara, 2012, p. 28).

Na matéria “A Cor do Som”, de Luís Gustavo Melo, o intelectual Pai Célio Rodrigues expõe uma consequência secundária do processo de repressão aos cultos religiosos de matriz africana em Alagoas. Segundo ele, a “diáspora do candomblé alagoano”, consequência direta do Quebra, distanciou a sociedade alagoana das expressividades populares que estavam diretamente ligadas aos terreiros e ao povo negro. Esse distanciamento explicaria a privação de prestígio que o universo popular alagoano possui contemporaneamente:

A violenta perseguição infligida às práticas religiosas e às manifestações folclóricas de origem africana, junto à consequente migração de parte da população afrodescendente para outros estados, contribuiu – e muito – para o fato de Alagoas não possuir uma tradição de cultura popular com a mesma expressividade das encontradas em Pernambuco e na Bahia (Rodrigues in Melo, 2012, p. 103).

De modo similar, o músico Wilson Santos propõe que esse cenário repressivo e de afastamento dos espaços de culto, influenciou diretamente a trajetória de desenvolvimento estético do maracatu alagoano em relação a Pernambuco e Bahia:

Dentre os ritmos praticados nas manifestações destes três estados, há diferenças significativas apenas entre o maracatu de Alagoas e o de Pernambuco. (...) Os ritmos do maracatu praticados em nosso Estado, há aproximadamente um século, se familiarizavam muito mais com os ritmos do guerreiro, do coco de roda e das baianas, do que com o ritmo do maracatu de Pernambuco. Atualmente, estes mestres vêm travando uma verdadeira luta para revitalizar a nossa forma de se tocar maracatu, e isso deve ser levado em consideração (SANTOS in MELO, 2012, p. 102).

Assim como outras perspectivas que já apresentei das distintas percepções existentes sobre as heranças que moldam a cultura alagoana, a compreensão de uma violência atávica “estruturadora” também marca esses sentidos étnicos. Para o Babalorixá Célio Rodrigues, em Alagoas, a violência e a repressão conformam uma herança que pesa sobre a religiosidade e o povo negro há gerações, e o Quebra seria uma dessas conjunturas:

Sabemos que em 1695 houve a primeira delas, com a extinção do Quilombo dos Palmares. Nesse período, onde houvesse qualquer agrupamento de negros, eles o extinguíam. Essa foi a primeira grande repressão sofrida em Alagoas. A segunda, eu diria que aconteceu em 1817, quando houve a separação entre Alagoas e Pernambuco, e muitos babalorixás e ialorixás – que já haviam fundado por aqui alguns segmentos ideologicamente bantus – tiveram que migrar para Pernambuco. E, em 1912, com o episódio do ‘Quebra’, sofremos outra paulada religiosa, com muitas pessoas de [casas de] axé indo para o interior e para os estados vizinhos. Nós temos ainda hoje casas de axé em Pernambuco que são originárias de Alagoas – justamente por causa dos acontecimentos do Quebra de Xangô (Rodrigues in Melo, 2012, p. 102-103).

Para Bruno César Cavalcanti, o Quebra expõe a rejeição e o ímpeto de abandono que parte da sociedade alagoana tinha em relação à sua ancestralidade africana, onde a violência emergiu como opção mais eficaz para encerrar antagonismos que seguiam muito além da rivalidade política. Segundo ele: “a razão política viabilizou e autorizou a ação radical, e o preconceito com a nossa herança africana funcionou como uma espécie de elemento capaz de fornecer aos ‘militantes combatentes’ a sensação de legitimidade civilizatória” (Cavalcanti in Alcântara, 2012, p. 24).

Para o autor, em Alagoas, essa herança negra foi historicamente associada às marcas e estigmas locais das religiões de matriz africana, que por sua vez, foram pressionadas a ocupar uma posição de marginalização nesse universo simbólico.

Entretanto, o que as pesquisas que Bruno César e Rachel Rocha demonstram, é que essa herança resiste e se faz abundantemente presente na periferia de Maceió: nos templos religiosos (terreiros), no comércio ambulante de acarajé, nas escolas de

Samba, nos grupos de Folguedos, nos grupos de Capoeira e nos grupos de “Boi de Carnaval” (Cavalcanti, Rocha, 2006, p. 3).

Nesse ponto, é importante reiterar um argumento que já apresentei anteriormente. Embora Bruno César Cavalcanti, em diversos espaços, se manifeste de forma categórica sobre a irrelevância da construção de uma identidade cultural alagoana, suas próprias posições e contribuições acabam contradizendo essa postura.

Os trechos de interesse que apresentei nessa seção já apontam essa direção. Mas, se observamos com atenção a produção intelectual e técnica⁶⁰ de Bruno, vamos perceber que ele teve um papel fundamental no processo de emergência desse repertório étnico que converge as categorias negritude, cultura popular, periferia e religiosidade de matriz africana em Alagoas.

O que ele faz, ao negar a relevância dessas discussões sobre identidade cultural, é gracejar com a dinâmica da iconicidade dos símbolos e imagens que são associados aos diferentes repertórios étnicos que estão dispostos, depreciando-os para que sejam desestabilizados. Em seu íntimo, talvez tenha a esperança que a partir disso, as portas fiquem abertas para a emergência de um repertório que atenda aos padrões de excelência que almeja. Embalado nesse processo, entretanto, ele é um desses que tem contribuído substancialmente para a renovação do pensamento social alagoano sobre identidade.

Esse processo de renovação e de rearranjo dos repertórios de símbolos e imagens associados a ideia de cultura alagoana são mudanças que são vivenciadas pelos agentes que são tanto transformados, quanto partícipes dessa tessitura. Com exceção de Bruno César Cavalcanti que já aparece nessa seção como um intelectual-fonte, a maioria deles não poderiam ser codificados dessa forma, na realidade, como vimos até aqui, é sobre os ombros destes, apoiados sobre contribuições intelectuais

⁶⁰ Bruno César e Rachel Rocha organizaram juntos na Revista Kulé Kulé as publicações: “Visibilidades Negras” (2006), “Afro-Atitudes” (2007), “Religiões Afro-Brasileiras” (2008). Os capítulos: “Mapeando o Xangô? notas sobre mobilidade espacial e dinâmica simbólica nos terreiros afro-brasileiros em Maceió” (2008), “Maceió, cidade negra - diversidade e espacialidade de manifestações, bens e serviços afro-brasileiros” (2007). Além dos artigos “Bons e Sacudidos - o Carnaval negro e seus impasses em Maceió”. O artigo em Jornal “As Bantas Coisas de Alagoas - cultura negra, passado e presente” (2005). Além do livro “Iconografia Alagoana” (2011), e uma série de trabalhos de pesquisa sobre o patrimônio imaterial alagoano e o universo popular das rendas alagoanas.

já consolidadas - especialmente de Sávio de Almeida e Dirceu Lindoso - que estes vão abrir novos caminhos nesses debates a partir de suas próprias reflexões.

Entender como esse processo de transformação ocorre a partir dessa lógica de mão-dupla, exige uma abordagem mais detalhada das trajetórias intelectuais em questão. Essa é uma conjuntura que foi edificada por diversos pilares, diversos esforços intelectuais, que apesar de seguirem em direções distintas, possuem convergências que se sedimentaram.

Edson Bezerra é um desses intelectuais. Como tive a oportunidade de o acompanhar e realizar entrevistas longas como ele durante essa pesquisa, sua trajetória acaba por favorecer uma reflexão nesse sentido.

4.3 CONTRADIÇÕES, AMBIGUIDADES E LIMINARIDADES

Figura 13 - Mediadores e intelectuais-autoreferenciados na Graciliano



Fonte: Elaborado pelo autor utilizando a plataforma Kumu.io

Na “Figura 13” é possível verificar a distribuição dos principais Intelectuais-autoreferenciados (em azul) e os mediadores (em amarelo) na Graciliano. Desta vez,

o Edson Bezerra, ainda que parcialmente isolado, aparece como o intelectual com a maior influência sobre a rede, seguido por Bruno César Cavalcanti e Douglas Apratto Tenório. Ao seu redor, estão os intelectuais-fonte que ele cita diretamente no Manifesto para estruturar seus argumentos sobre essa identidade.

Essa distribuição se deu dessa forma porque, na Graciliano, todas as suas aparições estão relacionadas a artigos que tematizam - ou à publicação - do Manifesto Sururu. Isso quer dizer que o autor apesar de estar efetivamente presente nas Revistas, está, quase sempre, ocupando a função de autor no texto publicado, sendo entrevistado apenas uma vez por Luiz Gustavo Melo na Graciliano nº22, intitulada “Sabores de Alagoas: um passeio pela história da culinária alagoana e suas relações com a identidade cultural”, na ocasião de uma matéria sobre a influência do Imaginário Sururu na cultura alagoana.

Essa configuração por si só fala da relação que o intelectual teve com a comunidade de jornalistas de cultura do Estado. No capítulo sobre a Urupema abordei rapidamente essa relação quando apresentei a opinião de Jorge Barboza sobre a ideia de alagoanidade e a sua conexão direta com a publicação do Manifesto Sururu. Entretanto, falar um pouco mais sobre isso, me parece importante.

Para contextualizar essa relação, preciso falar sobre o primeiro episódio problemático ocasionado pela dinâmica editorial pouco institucionalizada e indeterminada da Graciliano. Mais precisamente sobre o processo de editoração da Revista nº 2 (Teatro), deixada por Sávio quase finalizada quando deixou o Projeto.

Esse foi o primeiro trabalho de coordenação realizado por Milena Andrade na Graciliano. Além das entrevistas e artigos sobre o universo teatral alagoano que estavam dispostas para a Revista, a editora foi surpreendida com a demanda de publicação integral do Manifesto Sururu na edição. O texto havia sido enviado para a Imprensa Oficial por Sérgio Moreira - então Secretário de Planejamento do Estado - que por sua vez, o recebeu do próprio Edson, com quem na época, mantinha uma relação de relativa proximidade.

Em entrevista, Milena relatou que inicialmente não aceitou inserir a obra e tentou dissuadir Sérgio da decisão. O seu primeiro argumento para tal era mais objetivo: por que publicar o Manifesto em uma revista temática sobre Teatro? Afinal,

o Manifesto não tinha nenhuma conexão direta com o segmento. Será que não seria mais viável em outra publicação? Com outra temática? Mas esse acabou sendo um esforço desperdiçado.

Sua razão secundária para a objeção, entretanto, era mais íntima e complexa. Assim como uma parcela considerável dos jornalistas de Alagoas que atuavam nos cadernos de cultura no período, Milena Andrade não mantinha simpatias pelo Manifesto Sururu. Ela já conhecia o texto. Ele já havia sido tematizado em conversas com diversos colegas em diversas circunstâncias, e entre eles havia uma espécie de consenso: era uma obra exagerada, deslocada de seu tempo (démodé) e, em alguma medida, excludente. Na entrevista ela expressou o que pensava sobre esse fato:

E aí eu vou falar como eu me sinto. Eu não sou alagoana, mas eu me sinto alagoana. Eu estou morando aqui há 30 anos. Meu filho nasceu aqui, é alagoano. Meu marido é baiano e a gente se encontrou aqui, por acaso. Eu não quero ir embora de Alagoas, eu amo esse Estado. Amo a Bahia, ela está pulsando na minha veia, mas eu amo Alagoas. (...) Eu não me sinto contemplada também ali. Eu acho que o Manifesto é excludente. Porque se não, eu não acharia estranho. Certo? Eu não vou dizer que é uma visão ultrapassada de Alagoas, pois eu sei que essa Alagoas existe. Mas, já naquela época que ele fez o Manifesto, uma outra Alagoas existia. Sabe? Uma outra Maceió existia. Por exemplo, vamos falar de intelectuais, de artistas e pessoas que vivem uma Alagoas que não está ali. O Jorge Barboza, que é jornalista, a Alagoas dele, não tá lá. Eu acho que tem uma visão de Maceió, eu acho que existe uma Maceió, uma Alagoas, que não está lá no Manifesto. Sabe?

Ela reconhecia a importância de vários símbolos que estão presentes no Manifesto, tinha uma percepção de sua importância, mas acreditava que o texto se perdia em seus desdobramentos. Mas, muito além disso, me disse que um dos motivos fundamentais de ter guardado certa animosidade com relação à obra, foi por seu efeito nos círculos culturais - mais especificamente, na circunstância que impôs aos jornalistas de cultura em Alagoas.

A rápida difusão do Manifesto Sururu a partir de 2004, reforçou uma dinâmica de pressão que desagradava as pessoas que estavam nos cadernos de cultura, que acabava por tolher a liberdade de expressão dos jornalistas. Na época, notaram o crescimento do sentimento de rejeição sobre as pautas publicadas que tinham mais prazer em redigir.

Não podiam escrever sobre o novo filme de “Martin Scorsese”, o novo álbum do “Nick Cave” ou do último show da “70th Blight”, pois acabavam sendo reprimidos

por colegas e pessoas desses círculos culturais, pois, segundo eles, deveriam escrever sobre cultura popular: “A gente tinha que escrever sobre os mestres que estavam morrendo. Beleza, nada contra! Mestra Virgínia! Mestra Ilda!”.

Mas, sentiam crescer esse sentimento de reprovação moral, o que os afetava intimamente. Havia uma clara dissonância entre o que passaram a esperar deles e o que consumiam culturalmente, aquilo que os distinguia, que os fazia ser “como é preciso ser” (Lahire, 2006). Na entrevista, ela expressou: “Como se isso não tivesse valor, como se isso não fizesse parte da realidade, da nossa identidade também. Nós que estávamos aqui em Maceió, construindo isso aqui que a gente está vivendo hoje”.

No fim das contas, o Manifesto Sururu, mesmo sob os protestos de Milena, foi publicado integralmente na Graciliano nº 2, em novembro de 2008. Ainda assim, em seus textos de apresentação são colocadas reticências sobre a sua efetiva legitimidade. Primeiramente no editorial da Revista, que no trecho sobre o Manifesto expressa:

Na área que denominamos documenta, publicamos o Manifesto Sururu, que revela um tipo de inquietação de grupo de nossos artistas em busca de algo identificável como nosso, sem rompimento com raízes, mas sem a continuidade do encadeamento da rotina. A qualidade do Manifesto é a de ser instigante, provocar discussão e ser um documento sobre determinada época de nossa vida cultural. É neste sentido que o encaixamos nesta edição. Um raro momento de contradição ao comum da nossa vida cultural, tendo surgido em uma fase em que Alagoas começava a propor novos rumos para si mesma. **Concordar ou não concordar é outra história** (Andrade, 2008, p. 2, grifo nosso).

O final do texto fala da condição polêmica e heterogênea da recepção da obra. Assim, a revista não se compromete com o texto de fato, apenas aponta a sua importância como catalisador de discussões do setor cultural no período. Uma dinâmica reticente que se repete no texto da apresentação da matéria em si, que de algum modo tenta justificar a sua inserção numa revista temática sobre Teatro:

A intelectualidade e os artistas de Alagoas têm momentos de inquietação. Publicamos neste número artigo sobre o Manifesto Makamãdi, que trata, especificamente, de uma fase da vida do teatro em Alagoas. Um outro texto que veio agitar a vida cultural alagoana foi o Manifesto Sururu, da lavra do Professor Dr. Edson Bezerra. Ele é um documento provocante sobre nossa história cultural. **Não importa se alguém concorda ou não com o que é levantado;** o fundamental é que instiga sobre temas como cultura, raízes, identidade, elementos que estarão obrigatoriamente postos para uma ampla discussão do que seja o teatro alagoano ou o teatro em Alagoas (ANDRADE, 2008, p. 21, grifo nosso).

Nessa ocasião, entretanto, o Manifesto já não era o mesmo. Contava com pequenas correções, notas de pé de página que explicavam as referências e a importância de determinadas personalidades “ilustres” dessa cultura. Para essa pesquisa, essas alterações acabam por ter um significado especial. Resumirei as notas que penso serem mais importantes para o entendimento dos principais deslocamentos dos sentidos étnicos associados à ideia de alagoanidade nesse período.

Através das notas, Edson elucidou a sua homenagem às pessoas que figuram na sessão de oferecimento do artigo: “Para Tia Marcelina, Tia Creusa, Maria Lúcia, Dirceu Lindoso e Mestre Sávio de Almeida” (Bezerra, 2008, p. 22). Sávio e Dirceu foram referenciados como “historiadores comprometidos com a escrita de uma história construída a partir das camadas oprimidas das alagoas” (Bezerra, 2008, p. 23). Tia Marcelina, a matriarca do candomblé em Alagoas, foi apresentada como símbolo da resistência das culturas populares ao colonialismo. E, finalmente, através dos nomes da sua Tia Creusa e de Maria Lúcia, o autor registrou “o nosso pertencimento às origens afro-alagoanas” (Bezerra, 2008, p. 23).

As notas aprofundam o relacionamento do texto com o conjunto de símbolos e imagens ao qual está associado. Apresenta um reposicionamento étnico até então inédito. Se antes o Manifesto (2004) era um texto atravessado por uma percepção sobre a ancestralidade miscigenada da cultura alagoana, nesta publicação (2008) passou a incorporar referenciais de negritude e a dimensionar a influência das expressões religiosas afrobrasileiras para a designação dessa herança.

Nesse período, Edson passou a viver um processo que o fez reinterpretar sua própria trajetória. Sua relação com familiares, com as pessoas de seu convívio, suas memórias, e até mesmo, as músicas que lhe foram apresentadas. Ao longo dos anos foi se compreendendo, cada vez mais, como herdeiro dessa cultura afro-alagoana e das lutas de resistência dos pobres, desvalidos e dos sem-parte (Rancière, 2009). Nas ocasiões que eu e Fernando Rodrigues o entrevistamos, em outubro de 2019 e em julho de 2020, essa dinâmica ficou evidente. Suas memórias de infância agora estavam repletas de imagens de negritude e de tensionamentos populares.

Edson Bezerra nasceu em Maceió em 1957 e cresceu em meio a memórias familiares profundamente enraizadas na cidade, nos seus bairros e lugares que foram intensamente transformados ao longo do século XX. Seu pai, homem descrito por Edson como um homem mameluco, sério e silencioso, era um funcionário público que nasceu e viveu no bairro do Bebedouro. Sua mãe era uma mulher mestiça, forte e imponente, uma professora primária que cresceu no Alto da Saudade, região próxima ao centro, onde foi criada por outra professora primária, a Preta Salviana — único núcleo familiar com o qual Edson teve proximidade. A história de seus pais foi marcada pela pobreza e por diversas dificuldades, mas ambos tiveram acesso à educação, o que lhes permitiu oferecer a ele e ao seu irmão uma vida de classe média baixa, onde foi priorizado o acesso aos estudos.

Sua infância foi vivida em meio a uma família de mulheres negras e católicas que frequentavam a Igreja dos Martírios. Sua tia avó, Hermínia, era uma mulher negra que tocava cavaquinho, bandolim e cantava no coro da igreja. Sua vizinha, a tia Didi, e seus primos e primas, aparecem em suas memórias associados ao “sofrimento de ser negro”: a vida espichando os cabelos e dos insultos racistas.

Sua mãe tinha uma vida devota à igreja católica e nos seus itinerários de caridade diários fazia questão da companhia de seu filho caçula. Através dessa rotina, Edson conheceu ambientes que marcaram profundamente as suas memórias infantis: “minha mãe me levava para ver os agonizantes, as pessoas morrendo. Minha mãe me levava para ver os doentes nos hospitais”. Lembranças vivenciadas por ele com muita ambiguidade. Vistas como brutais e sofríveis, mas, ainda assim, carregadas pela afetividade da caridade de sua mãe pelos desprezados, marginalizados e mais necessitados - um marcador que atravessou toda sua vida desde então.

Teve uma infância muito caseira, muito em razão de um acidente doméstico que sofreu quando criança. Teve sua perna queimada, o que deixou uma cicatriz que viveu como um estigma: “Essas coisas me fizeram ficar muito retraído, criar um mundo só meu, na literatura. Ficava lendo muito, porque eu não vivia com os outros garotos, pulando sítio, roubando manga, e tal. Vivia muito em casa lendo literatura”. Uma condição que colaborou intensamente para o seu processo de reconversão intelectual, para o desenvolvimento das competências que são pré-condição para uma vida de leituras e estudos.

Além da sociabilidade doméstica, entre tias e primos negros, durante a sua infância frequentava a Catedral, fazendo parte do Grupo de Garotos Cristãos, único espaço que compartilhava com outras crianças de sua idade, com os quais fez amizades e brincava sempre que possível. Viveu assim até a sua adolescência. Em meados da década de 1970, passou a fazer parte da comunidade de jovens católicos chamada “Treinamento de Liderança Católica” (TLC), onde conheceu Jorge Barboza, Júnior Almeida, Gal Monteiro e Aline Marta, relações que perduraram e que compartilhou uma série de espaços artísticos mais tarde - especialmente aqueles voltados para a fruição musical, como os Festivais Universitários.

Ao mesmo tempo, foi nesse período que Edson Bezerra começou a vivenciar outras sociabilidades. Através da convivência com filhas de amigos de seu pai, conheceu a música negra americana, como Jimi Hendrix e James Brown, e desenvolveu um interesse profundo por esse fazer artístico. Essa trajetória foi vivida em grande parte seguindo a trilha de seu irmão mais velho, Chico Elpídio, que já vivia como músico nessa época.

Como o centro da cidade era seu “quintal”, na adolescência passou a se aproximar da Praça dos Martírios e a conviver com a juventude intelectualizada que a frequentava cotidianamente. Um grupo que reunia nomes como Cícero Péricles⁶¹ e Denisson Menezes⁶², jovens que conversavam sobre comunismo, arte e literatura - temas que passaram a atraí-lo. Preservava, entretanto, certa distância curiosa desses grupos. Pela sua formação católica, não se sentia à vontade com os temas e práticas contraculturais que frequentemente se faziam presentes por ali, como as discussões sobre liberdade sexual, uso de álcool e maconha. Sua relação com esses temas só foi modificada na vida adulta.

⁶¹ Economista graduado pela UFAL, com mestrado em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina e doutorado em Economia pela Universidad de Córdoba - Espanha. Autor de três livros sobre economia regional: "Economia Popular - uma via de modernização para Alagoas" (8a ed. Edufal:2019); "Reestruturação produtiva da agroindústria sucroalcooleira" (3a ed. Edufal: 2009) e "Formação Histórica de Alagoas" (5a ed., Edufal: 2019). Foi dirigente do PCB em 1986.

⁶² Militante do Partido Comunista Revolucionário (PCR), foi preso pelo Exército em 1973, quando ainda era estudante de medicina. Por ter prestado serviço militar no NPOR, foi considerado pelos Militares como uma ameaça, por isso, foi brutalmente torturado. Fez parte do TUA no período entre 1972 e 1973 (Ticianeli, 2015b)

Seu percurso no Ensino Superior o fez mergulhar profundamente em novos espaços de marginalização e exclusão social. Iniciou sua graduação em Direito na UFAL e lá fez parte da fundação da Pastoral Universitária em Alagoas, perspectiva progressista da igreja católica voltada para a ação social e difusão do sentimento de compaixão.

Nesse período, se engajou na luta pelos direitos humanos: “Cristão, querendo salvar o mundo, eu frequentava penitenciária no final de semana. (...) Eu ia para a favela da Salgema. Meu final de semana era dedicado a querer salvar o mundo, né? Eu ia para a penitenciária, levar revista católica para os presos”. Ainda assim, não se adaptou ao curso e decidiu fazer Ciências Sociais na UFPE. Em seu mestrado em Antropologia na instituição, pesquisou e etnografou o ambiente prostitucional da Praça do Bonfim.

Seus primeiros contatos com o universo da cultura popular, propriamente, se deram mediados principalmente pela música. Ao mesmo tempo que ingressou na vida universitária, tanto no período em Maceió, quanto em Recife, Edson buscava conciliá-la com uma vida artística.

No final dos anos 1970, passou a fazer parte do Grupo Terra, conjunto musical alagoano com composições marcadas por temas regionalistas e voltados para o universo da cultura popular local. Um processo de inspiração que para ele era muito intuitivo, muito influenciado pelas suas memórias de infância e pela cultura que fruía nos espaços universitários que frequentava, tanto na Praça dos Martírios, quanto nos eventos do DCE - como a música de protesto e música popular brasileira de espírito romântico-revolucionária (RIDENTI, 2010). Nesse período escreveu canções ganhadoras de Festivais Universitários e junto do Grupo alcançou destaque nacional, tendo inclusive duas canções na trilha sonora da novela “O meu pé de Laranja Lima”⁶³, da Rede Bandeirante de Televisão.

Apesar de ter sido publicado em 2004, o Manifesto Sururu foi escrito em 2002, no período que Edson havia retomado estudos para se dedicar ao doutorado em sociologia (UFPE). Nessa época, Alagoas vivia um momento singular de sua história.

⁶³ As canções foram “Maria fumaça” e “Noite sertaneja”, ambas do álbum “Minha Terra” de 1980.

Como situamos anteriormente, entre 1999-2006, o Governo Ronaldo Lessa conduziu a implantação das primeiras políticas de valorização da identidade no Estado. Um processo que foi realizado através dos seguintes eixos: a valorização de um repertório temático “folclorista”, voltado para o enaltecimento de manifestações populares tradicionais, especialmente em sua interface de diálogo com os círculos de artistas e produtores culturais locais; e, por outra via, de valorização dos símbolos e imagens associadas a concepção de afro-alagoanidade, em sua interface de diálogo junto ao movimento negro e profissionais da educação (Magalhães, 2017). Um período de efervescência, onde a pauta da identidade cultural circulava com muita intensidade nos espaços em que Edson circulava. Em entrevista realizada em 2019, ele falou um pouco sobre esse período:

Ronaldo Lessa assumiu isso como um programa de governo, né? Programa de governo mesmo, a Identidade Alagoana. De folhetins, de revistas, de shows que iam pra Rio de Janeiro e tal. E eu entrei nessa onda aí. Pô, comecei a ficar ligado nessa coisa da identidade Alagoana. Muita gente falando de Identidade Alagoana. Jaraguá estava sendo revitalizado, né? Uma porção de coisas acontecendo na cidade.

Entre as pessoas ao seu redor, a ideia de fazer um Manifesto já circulava. Edson, então, decidiu escrevê-lo. Profundamente inspirado no ambiente de excitação e entusiasmo que os artistas e intelectuais no seu entorno viviam, escreveu o texto em apenas uma noite. O escrito reflete, de modo direto, o espírito dessa época sob sua perspectiva.

Nele ecoam as conversas que teve com Luiz Sávio de Almeida sobre a cultura alagoana⁶⁴, a obra de Dirceu Lindoso que havia acabado de conhecer, as preocupações e referências que eram parte de suas conversas com o grupo de intelectuais do qual já fazia parte e o seu contato crescente e relativamente recente com as manifestações populares locais - além de suas memórias de infância.

Até a publicação do Manifesto na Tribuna de Alagoas em 2004, Edson ainda não havia tido um contato real com as manifestações e com religiosos de matriz africana. Até então, nunca havia pisado em um terreiro de candomblé. Em 2002, a pesquisa de Ulisses Rafael Neves sobre o “Quebra de Xangô” ainda não havia sido

⁶⁴ Segundo Edson, foi Sávio quem lhe aconselhou: “o romance alagoano não é Graciliano Ramos, não é Vida às Secas, é Calunga” (de Jorge de Lima). Uma leitura que foi importante para Edson pensar a influência da cultura lacustre na cultura alagoana.

publicada. Tia Marcelina era uma referência que se fazia presente em sua escrita apenas em razão de sua ligação com a obra de Sávio de Almeida.

A partir de sua publicação, no entanto, o Manifesto o leva para lugares até então desconhecidos. O texto foi bem recebido por lalorixás e babalorixás locais, e isso permitiu sua aproximação junto às comunidades de terreiros de Maceió. A partir de sua entrada nesta rede, Edson passou a seguir uma corrente, uma cadeia de fluxos e interações que são produzidos pelos múltiplos agentes dessa figuração. Um contexto que reúne religiosos, pesquisadores, ativistas do movimento negro, artistas e produtores culturais atravessados por uma percepção de ancestralidade marcada pela indissociabilidade de sentidos de negritude e de religiosidade afro.

O resultado imediato dessa dinâmica foi a criação e realização do projeto Xangô Rezado Alto, em 2006. A longo prazo, entretanto, essas relações provocaram mudanças intensas e íntimas no senso de herança cultural que orienta suas posições e reflexões acerca do tema.

Por isso, ao longo dos anos o Manifesto Sururu continuou sendo modificado. Mudou na publicação da Graciliano, em 2008. Mudou quando foi publicado no Caderno de Saber da Gazeta de Alagoas em 2013, quando foi publicado como livro pela Viva Editora em 2014 e, especialmente, quando foi re-publicado como livro pela Imprensa Oficial em 2019. Esse processo está expresso na primeira seção do livro, no primeiro parágrafo o autor expõe:

Quando escrevi o manifesto, eu, a exemplo de muitos, não sabia que existia em mim esta Alagoas deflagrada a palpitar através de negros e negritudes. Também não imaginava haver em mim as imagens das águas, quase onipresentes na paisagem do estado, encontradas em abundância nas lagoas, rios e mar. Simplesmente, me abri pra Alagoas e permiti que ela me falasse ao coração (Bezerra, 2019, p.15).

Nesta edição do livro existe uma nova alteração nas notas referentes às pessoas a quem oferece a obra. Ao falar de “Tia Creusa e Maria Lúcia”, agora informa seu grau de parentesco com elas e “acentua” suas origens afro-alagoanas: **“Ambas foram minhas primas. Através da escrita de seus nomes, queremos acentuar o nosso pertencimento às nossas origens afro-alagoanas”** (Bezerra, 2019, p. 67, grifo nosso).

Ao mesmo tempo, o livro conta, também, com um pós-escrito chamado “Um mergulho nas tradições”, um evidente exercício de rememoração e de articulação da sua trajetória, das pessoas e dos afetos que marcaram sua relação com Alagoas. Na primeira página, expõe um pouco sobre o processo de escrita da obra: “da parte que me cabe, ele me saiu enquanto uma escrita engendradora das memórias das **minhas mestiçagens** e de **minhas origens negras, cafusas e pobre**” (Bezerra, 2019, p. 79, grifo nosso).

Ao ler os trechos que foram publicados no mesmo livro, não é difícil perceber a contradição que se expõe. Apesar de passar anos reescrevendo as notas de rodapé para inscrever e acentuar sua herança afro-alagoana, no texto recém-escrito para a nova edição, Bezerra volta a se referir à sua origem mestiça. Negritude e miscigenação não são apenas partes indispensáveis de paradigmas conceituais distintos e antagônicos, mas também constituem chaves interpretativas do popular evidentemente distintas.

Essa liminaridade étnica é vivida por Edson há alguns anos. Ela é fruto do intenso trânsito vivido por ele em novas redes de interdependência, impulsionado pela recepção plural e abrangente do Manifesto Sururu em figurações até então distantes para ele. Quando se vê entre religiosos de matriz africana e militantes movimento negro, é obrigado a lidar com uma gramática conceitual distinta daquela que vinha cultivando. Seus esforços de atender as expectativas e as pressões normativas nesses espaços, moldaram seus repertórios temáticos e parte de suas auto-percepções.

Esse é, entretanto, um processo de realização lenta, que envolve o deslocamento de percepções enraizadas e a reestruturação de competências que são de ordem prática e não-racional. Nesse estado de transição que opera em outro tempo, as contradições são inevitáveis, e o processo de nova acomodação exige a criação de novas rotinas. Na *intimidade* (Herzfeld, 2008) de sua relação com o sentimento de nacionalidade, entretanto, o autor pode transitar entre as posições étnicas que lhe forem mais convenientes em cada um desses momentos.

Dito isso, o que essa imersão na Graciliano me mostrou é que esse não é um processo que está sendo vivenciado apenas por Edson Bezerra, mas tem afetado um

amplo conjunto de intelectuais e mediadores que de algum modo foram etnicamente sensibilizados por essas lutas simbólicas. De modos distintos e a partir de redes distintas. Na Revista, parte dessas pessoas puderam se posicionar nessa arena através de repertórios temáticos diversos, associando-os a símbolos e imagens que são complementares e, muitas vezes, divergentes. Em alguma instância, entretanto, esses sentidos parecem se encontrar na mesma encruzilhada.

5 ÁGUA MOLE EM PEDRA DURA, VIRA LAMA: IDENTIDADES ALAGOANAS EM PERSPECTIVA

Nos capítulos anteriores, analisei a emergência e consolidação dos debates sobre identidade alagoana através das revistas *Urupema* e *Graciliano*, mapeando as redes intelectuais, os repertórios étnicos mobilizados e as transformações ocorridas entre 2006 e 2023. Esta análise revelou como se constituíram arenas simbólicas onde diferentes sentidos de etnicidade alagoana disputaram legitimidade e reconhecimento nessa arena.

O presente capítulo adota uma perspectiva distinta, mas complementar, ao examinar os desdobramentos contemporâneos desses debates para além do universo das revistas culturais. Se os capítulos anteriores focaram na sociogênese dessas discussões através de publicações de circulação restrita, este capítulo volta-se para suas ramificações no campo mais amplo da produção cultural alagoana. Trata-se de compreender como os repertórios étnicos que emergiram nessas arenas intelectuais específicas passaram a circular e se materializar em outras linguagens e suportes, alcançando novos públicos e mediadores.

Esta mudança de enfoque metodológico justifica-se por uma transformação observada no próprio objeto de estudo. Durante o trabalho de campo, me pareceu evidente que as batalhas simbólicas sobre identidade alagoana não permaneceram circunscritas aos círculos intelectuais analisados. Pelo contrário, nas últimas duas décadas, assisti a uma expansão e diversificação dessas discussões, que passaram a se manifestar em produções audiovisuais, musicais, literárias e em movimentos sociais organizados.

O longa-metragem "*Cavalo*" (2021), dirigido por Rafael Barbosa e Werner Salles, constitui um caso exemplar dessa expansão. A obra não apenas dialoga diretamente com os repertórios étnicos mapeados nas revistas – especialmente aqueles relacionados à negritude, religiosidade afro-brasileira e simbolismo lacustre –, como também os reelabora em uma linguagem audiovisual que alcança audiências para além dos círculos intelectuais especializados. Sua análise permite compreender como os debates que acompanhamos nas páginas da *Urupema* e *Graciliano* se

transformaram em narrativas visuais e performáticas que reivindicam espaço no imaginário cultural alagoano.

Além disso, a emergência de uma nova geração de produtores culturais – escritores, músicos, realizadores audiovisuais e ativistas culturais – que incorpora e reelabora esses repertórios étnicos em suas práticas artísticas e políticas, indica que os debates sobre alagoanidade entraram em uma nova fase. Esta geração, muitas vezes formada nas universidades alagoanas e influenciada pelos debates intelectuais analisados nos capítulos anteriores, produz obras que evidenciam a sedimentação e transformação dos repertórios étnicos identificados nesta pesquisa.

O capítulo examina, portanto, esse processo de expansão e diversificação dos debates sobre identidade alagoana, analisando como os repertórios étnicos que emergiram nos círculos restritos das revistas culturais se disseminaram e se transformaram em um conjunto mais amplo de práticas culturais contemporâneas. Trata-se de compreender não apenas a continuidade desses debates, mas também suas transformações, contradições e potencialidades futuras.

A epígrafe de “Cavalo”, longa-metragem dirigido por Rafhael Barbosa⁶⁵ e Werner Salles⁶⁶, lançado em agosto de 2021, apresenta em sua primeira tela aos seus espectadores a adaptação do texto de Reginaldo Prandi (2001):

Olorum pediu a Oxalá que criasse o homem para habitar a terra. Oxalá, no entanto, tentou de diversas maneiras, mas não conseguiu realizar essa tarefa. Tentou moldar o homem na areia. Não deu certo. Tentou fazê-lo usando apenas água. Também não funcionou. Por fim, já sem esperança, pediu ajuda ao orixá dos lagos, Nanã. Esta, por sua vez, desceu até as profundezas de um lago e trouxe lama para Oxalá, que moldou com destreza o corpo do ser humano. A Vida, contudo, só veio depois que Olorum deu o sopro sagrado, o Enin (Prandi, 2001).

⁶⁵ Nascido em Arapiraca (AL), Rafhael Barbosa é Jornalista, produtor cultural e realizador audiovisual. Dirigiu os filmes “Chimarrão, Rapadura e Outras Histórias” (2008); “KM 58” (2011), “O que Lembro, Tenho” (2013). Realizou também os documentários “Tempo de Cinema” (2004), “Jangada de Pau” (2014), “A Feijoada de Vovó Maria Conga” (2018) e “O Cortejo” (2019). O filme híbrido “Cavalo” foi seu primeiro longa-metragem.

⁶⁶ Werner Salles é um artista multimídia nascido em Brasília e radicado em Maceió. Com formação em jornalismo, trabalha como roteirista, diretor e montador audiovisual, e desenvolve projetos nas áreas de design gráfico, videomapping e outras plataformas tecnológicas. Como realizador, foi corroteirista, codiretor e comontador do longa-metragem “CAVALO”, escreveu e dirigiu documentários para televisão “Imagem Peninsular de Lêdo Ivo” (2004) e “História Brasileira da Infâmia” (2005), além do média-metragem “Interiores ou 400 Anos de Solidão” (2012) e do curta-metragem “EXU – Além do Bem e do Mal” (2012), onde atuou como roteirista, diretor e montador.

Figura 14 – Cena de abertura do longa-metragem Cavalo (2021)



Fonte: imagens de divulgação do filme.

Na cena de abertura do filme, Leide Serafim Olodum⁶⁷ e Allexandrea Constantino⁶⁸, estão imersos nas águas e na lama da Lagoa Mundaú. Fazem uma interpretação performática deste mito da criação. A partir de então, o filme segue esse tom e, assim como o seu nome também indica, o universo afro-religioso atravessa a obra de diversos modos: em seu elenco, em seu referencial imagético-metafórico e, especialmente, no apelo étnico que evoca dentro e fora das telas.

O filme possui uma sinopse lacônica: “Envolvidos num processo artístico, sete jovens dançarinos são provocados a um mergulho em suas ancestralidades”. A obra tem uma abordagem híbrida, misturando recursos da ficção, do documentário e da performance artística para apresentar tanto a vida destes personagens quanto para desenvolver alegorias dramáticas sobre suas respectivas ancestralidades.

Em Cavalo (2021), entretanto, a consideração pela questão desse senso de herança cultural não está apenas inscrita em suas sequencias e imagens, mas, especialmente, em seu entorno, no seu processo de criação, no engajamento de seus realizadores no debate público sobre o tema e, especialmente, no universo simbólico e intelectual que representa e do qual é efeito.

⁶⁷ Atriz, coreógrafa e lalorixá alagoana.

⁶⁸ Ator, Multiartista, realizar audiovisual e pesquisador.

A obra me serve aqui tanto como um marcador temporal de um ambiente cultural em transformação, quanto como um bem simbólico típico ideal, que condensa de maneira singular os elementos e apresentei nos capítulos anteriores acerca da emergência de um repertório discursivo étnico que baliza uma concepção sobre a singularidade da cultura alagoana a partir de uma herança política de luta e resistência das suas populações negras, marginalizadas, da religiosidade de matriz africana, da cultura popular e dos símbolos e imagens anfíbios e lacustres.

De uma maneira concreta, as locações e os cenários do longa-metragem expõem essa preocupação dos diretores, retratando o território alagoano com o qual se identificam. Ao serem questionados em entrevista por Leonardo Amaral e Janderson Felipe sobre a cidade de Maceió que aparece no filme, o diretor Werner Salles responde: “A cidade, a espacialidade diz muito sobre quem somos. Os personagens trouxeram isso para o filme, mas o filme traz isso também para a cidade. É uma Maceió vista de outros ângulos” (Salles in Amaral; Felipe, 2021).

Assim, através de seus personagens, o filme explora territórios periféricos, populares e marcadamente negros. Uma posição política, de engajamento na disputa sobre os símbolos que podem de fato representar Alagoas, como complementa Rafael Barbosa: “Queríamos de verdade revelar pontos de vista inéditos ou capazes de ressignificar o imaginário do sol e mar. A Alagoas de Cavalo definitivamente não é a do cartão postal” (Barbosa in Amaral; Felipe, 2021).

Em um vídeo promocional veiculado nas redes sociais da Prefeitura de Maceió na ocasião do lançamento do filme, podemos conhecer um pouco da configuração e do conjunto de questões que estão envolvidas em sua realização. Rafael Barbosa expõe, por exemplo, o quanto o filme reflete o seu modo de engajamento no debate político-cultural que atravessa contemporaneamente a discussão sobre a cultura alagoana:

Por ser esse primeiro longa dessa fase contemporânea, o primeiro longa realizado com edital, eu acho que havia uma necessidade de uma afirmação cultural. Havia uma necessidade nossa também, pessoal, enquanto artistas. A gente queria falar sobre Alagoas, queria também compreender mais Alagoas. E talvez até ressignificar nosso imaginário. (...) Eu acho que é um filme extremamente alagoano, exageradamente alagoano. E é uma homenagem. Eu acho que as pessoas vão gostar muito de ver o estado como nós mostramos no filme, porque é de uma extrema beleza. E é uma visão de muito afeto (BARBOSA, 2021)

Na mesma ocasião, Werner Salles expôs a mesma questão de modo sintético: “A gente se juntou e quis trabalhar com um tema nosso, com as imagens aqui de Alagoas” (SALLES, 2021). Entretanto, é em outro espaço, em um debate online propiciado pelo projeto “Munguzá Virtual” - uma espécie de desdobramento do tradicional “Munguzá Cultural⁶⁹” - entre Werner e o diretor alagoano Cacá Diegues, que expõe de maneira mais explícita seu engajamento e sua posição sobre a questão.

Ao responder à pergunta de Hildênia Oliveira, museóloga do Museu Théo Brandão e mediadora do projeto, sobre a influência da cultura de Alagoas em suas produções cinematográficas, Werner expressou:

A influência da cultura alagoana em Cavalo é gigantesca, né? Cavalo é um filme absolutamente alagoano nos seus cenários, nas suas questões, nos seus personagens. A gente passa pela Serra da Barriga, pelo mangue... é uma Alagoas não muito... não é uma Alagoas “sol e mar”, não é? É uma Alagoas mais profunda, né? Ali tem todo um jogo de influências que a gente tem sendo alagoano, da cultura popular, da ancestralidade, da cultura negra, de tantos outros: de Canais e Lagoas de Octávio Brandão, de Jorge de Lima. São temas muito caros para a gente. Assim como o Quilombo, que tem uma passagem dentro de Cavalo. Então assim, a gente é meio fruto do meio. O cinema é uma forma de expressar, de gerar a memória do que somos, não é? (SALLES, 2021b)

Nesse contexto, e assim como o filme registra, é a partir dos elementos presentes nas interseções desse repertório étnico, que Salles demarca narrativamente a sua filiação e o seu pertencimento à cultura alagoana. Entretanto, é importante verificar que essa ancestralidade e esse jogo de influências não estavam evidentes para o próprio diretor há aproximadamente 17 anos atrás.

Em 2007, Werner já era reconhecido pelo jornalista Fernando Coelho, na Gazeta de Alagoas, como um dos percursores da “nova estética audiovisual alagoana” (COELHO, 2007), justamente por ter dirigido dois documentários para televisão (Programa DocTV) de destaque pelo seu ineditismo local no período: Imagem Peninsular de Lêdo Ivo (2003) e História Brasileira da Infâmia (2005).

Na ocasião de uma entrevista, Fernando Coelho questionou Salles: “Essa busca por uma linguagem artística genuinamente alagoana que ecoa de alguns setores do nosso segmento cultural, ajuda, atrapalha ou não faz diferença para o

⁶⁹ O projeto que foi por quase uma década conduzido por Bruno César Cavalcanti, realizou mensalmente uma programação de debates em torno temáticas ligadas às culturas populares de Alagoas, no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore.

fortalecimento da arte produzida aqui?” (COELHO, 2007). Werner, por sua vez, prontamente responde:

Você fala sobre aquilo que está à sua volta e sobre isso você tem uma certa influência do seu meio. Mas esse papo de “alagoanidade” eu acho uma babaquice. Isso é coisa de folclore. Folclore bebe disso, que são as raízes. A mim interessa o homem. Eu fiz um projeto sobre Lêdo Ivo, que é um poeta alagoano, mas não é porque ele é um poeta alagoano, mas porque em Alagoas eu descobri o poeta Lêdo Ivo. Para mim ele representou muito. Não porque ele é alagoano, porque ele é mais universal do que alagoano (...) quando é algo que brota do meio, eu acho interessante. Agora, quando é uma força de barra, uma tentativa de propaganda do seu Estado, é melhor deixar isso para a parte institucional do governo, do folclore, que têm mais esse papel.

É curioso perceber que em pouco mais de uma década é possível notar uma diferença contrastante de posição tanto diante do debate sobre a “identidade alagoana”, quanto de sua relação com o popular. Antes a busca de Werner era pelo que havia de universal na produção de bens simbólicos alagoanos, o que por sua vez explicaria também o seu distanciamento do universo do “folclore”.

Na realização de Cavalo e nas entrevistas que concedeu no seu período de lançamento, observamos uma postura claramente distinta. Não podemos, entretanto, equiparar as chaves analíticas em questão. Os sentidos atribuídos à categoria “folclore” não são os mesmos que “cultura popular” carregam, assim como o repertório étnico da “alagoanidade” que circulava nos meios de comunicação em 2007, tem pouco em comum com o senso de pertencimento e de herança cultural que a ideia de ancestralidade da cultura alagoana possui contemporaneamente para o diretor e para o círculo cultural do qual faz parte.

Na última década um processo muito semelhante ocorreu com Rafael Barbosa, que no percurso de pesquisas e realizações cinematográficas que foram iniciadas na sua participação como produtor no curta metragem “Exu, Além do Bem e do Mal” (2013) e que culminaram na direção de Cavalo (2021), identificou sua mudança de posição e o seu processo de sensibilização étnica (Barth, 2005) que o atravessou. Em entrevista sobre a relação de sua trajetória com a produção de Cavalo, ele destacou:

Para mim, particularmente, foi transformador. Ter um contato mais próximo com a riqueza da mitologia africana abriu os poros da minha sensibilidade para enxergar o mundo de uma outra maneira. Foi como se diversas coisas que eu não compreendia passassem a fazer mais sentido. Entendi melhor o conceito de identidade. Me senti mais brasileiro, mais alagoano. E passei a

refletir sobre ancestralidade. Antes da experiência de Exu eu ainda não tinha refletido sobre a minha negritude (BARBOSA, 2021)

Nos parece que, assim como Rafael Barbosa, ao longo das duas últimas décadas Werner Salles também se tornou “mais alagoano”, teve suas sensações de semelhança, diferença e pertencimento (Bentley, 1987) moldadas por processos de etnicização. Ambos acabaram por se debruçar sobre os sentidos da etnicidade alagoana, interpretando-os a partir de um repertório étnico que entrelaça categorias como negritude, religiosidade de matriz africana, e um universo “popular” muito específico, quase que circunscrito por símbolos positivados de marginalidade, periferização e resistência – um popular que se afasta determinantemente da tradição folclorista.

Mas, o que quero chamar a atenção aqui é que esta não é uma transformação que se encerra nesse filme ou em suas vidas particulares. Essa configuração nos fala de um processo de mudança que, como tenho falado, é mais amplo. Que apesar de relativamente recente, vem se dilatando e abarcando uma fração considerável dos círculos intelectuais e artísticos em Alagoas.

A performance desse repertório é visível em bens culturais produzidos recentemente por agentes de diversos estratos sociais e de diversos segmentos. Está, entre tantos outros exemplos, na literatura alegórica e lacustre de Sérgio Prado Moura (2018). Na negritude ativa dos personagens das periferias maceioenses de TXOW (2020), assim como na poesia alagoana escrita entre quilombos e quebradas de “Os Meninos Iam Pretos Porque Iam” (2018), ambos de Lucas Litrento. Está nas batidas e nas letras sobre resistência negra e afro-religiosa de “1912” (2021), último lançamento do trio de ragga Tequilla Bomb, assim como na homenagem que conduziram à “resistência dos jangadeiros que sobrevivem da pesca na lagoa mundaú” que fizeram no clipe de “Na minha jangada” (2019). Da mesma forma, está no centro do processo de mobilização e engajamento político dos membros do Movimento dos Povos da Lagoa em sua busca por reconhecimento dos potenciais ambientais, sociais, econômicos e, sobretudo, simbólicos do universo lacustre alagoano.

No campo de produção do conhecimento, observamos um processo similar, com um conjunto de novas pesquisas conduzidas por jovens pesquisadores nas

universidades alagoanas. Essas pesquisas têm como eixo central reflexões que destacam a importância desses sentidos étnicos na estruturação do que podemos definir como "cultura alagoana". Essas investigações indicam um movimento crescente de valorização e análise crítica dos repertórios étnicos dispostos nessa arena.

É o caso, por exemplo, da dissertação de Isadora Padilha (2012) que aponta para a importância fundante da memória afro-lacustre para formação de Maceió. Da tese de Jeferson Silva (2014) que assinala o processo de ocultamento da presença negra conduzido pela classe letrada alagoana desde os tempos coloniais (assim como seu subsequente processo de resistência). Da dissertação de Ábia Lima (2015) que aponta para a recente emergência de uma rede de valorização da expressividade afro-alagoana. Da dissertação de Carlos Ávila (2016) que defende a ideia da existência de uma pulsante presença negra e afro-religiosa no carnaval e cultura popular alagoana que foi violentamente descontinuada pelo Quebra de 1912. Da pesquisa de Adson Amorim (2019) que identifica a agenda política de valorização dos marginalizados e do popular entre os intelectuais alagoanos narradores da identidade alagoana. Da dissertação de Paulo Oliveira (2020) que faz uma análise crítica da produção intelectual sobre a experiência de silêncio das religiões afro-brasileiras em Maceió no período pós-quebra de 1912, conduzindo uma interpretação contrária, que aponta para um amplo repertório de mediações que possibilitaram a circulação destas no espaço público ao longo do século XX. Assim como Menezes (2021), que explora as reverberações contemporâneas do Quebra de 1912 em Maceió, destacando as conexões entre religiosos de matriz africana, acadêmicos e grupos culturais afroalagoanos e suas múltiplas expressões culturais e religiosas.

Resumidamente, em termos de perspectivas contemporâneas, tenho observado que na arena simbólica formada pelos círculos de expressão artística e sua interface com os espaços institucionalizados de pesquisa, especialmente nos programas de pós-graduação das universidades locais, o crescimento expressivo desse repertório étnico que valoriza a memória de luta e resistência das populações negras e marginalizadas de Alagoas, construindo uma matriz interpretativa que conecta episódios míticos e históricos das classes subalternas. Essa matriz reúne desde a guerra épica dos Palmares até as sociedades alternativas das matas e dos papa-méis, passando pela vida à beira da Lagoa Mundaú, a resistência do povo de

terreiro durante o Quebra de 1912, a pujança da negritude nos carnavais do início do século XX, até a vivência nas periferias urbanizadas contemporâneas.

No entanto, isso não significa que o tema esteja resolvido—muito pelo contrário. Há algum tempo, enquanto navegava pelo Facebook, me deparei aleatoriamente com um artigo intitulado "Existe uma alagoanidade?". A matéria, publicada pelo "Agenda A" sem assinatura do autor, trazia a manchete: "Existe uma 'alagoanidade'? Leia artigo do poeta Sidney Wanderley em livro lançado nesta quarta". Embora a publicação seja de 2018, ela foi repostada na rede social recentemente por alguém cujo nome, infelizmente, não registrei, apesar de ter separado o link da matéria.

No artigo uma nota curta fala do lançamento do livro de crônicas de Sidney Wanderley⁷⁰ chamado "Notas sobre leitura" e reproduz um pequeno trecho da obra. A crônica selecionada foi intitulada "Sobre a alagoanidade". Ele inicia a crônica falando de uma conversa que teve com a jornalista (e antiga editora da Graciliano) Janayna Ávila sobre o tema da alagoanidade. Ele descreve a alagoanidade como um "nativismo para brancos", uma "monocórdia, obsessiva, recorrente e estéril". E acrescenta:

Advogo, sim, uma alagoanidade esculhambada, disforme, banguela, antropofágica (com direito a sardinhas e Sardinha), macunaímica ("Ai! que preguiça!" desse papo infausto e broncoposudo de identidade cultural etc. e coisa e tal), desbragadamente inclusiva e insaciavelmente cosmofágica (Wanderley, 2018)

Talvez seja pela acidez poética de Wanderley ou pela capacidade inerente do tema de gerar polêmicas, mas o fato é que esse posicionamento continua a ressoar nos espaços comunicacionais. O repertório que sustenta esses argumentos, entretanto permanecem imutáveis. A autodepreciação, a vergonha coletiva e a crítica civilizacional ainda são os pilares dessa discussão. Ao longo desta tese apresentei algumas perspectivas que vão nessa direção, mas que buscam consolidar sua justificação a partir de gramáticas conceituais mais complexas. Outros, são mais diretos, mais puramente pessimistas, e nem por isso deixam de ser ouvidos. É o caso

⁷⁰ Sidney Wanderley é um poeta alagoano que se destacou na cena literária brasileira como um dos expoentes da "Geração 80". Sua obra poética é marcada por uma escrita sensível e profunda. Wanderley é reconhecido por sua contribuição à literatura contemporânea e por manter viva a tradição poética de Alagoas. O poeta já foi entrevistado por diversos jornalistas em razão de sua opinião "anti-alagoanidade".

do célebre e marginal poeta Jorge Cooper e de sua famosa frase: “Maceió não presta, alagoas não presta. Só presta para morrer” (Cooper in Araújo, 2013).

O fato é que, enquanto a Bahia e Pernambuco continuarem sendo percebidos pelos intelectuais que estão engajados nesse debate como referências fundamentais de processos de nacionalização e de estruturação de identidades que “deram certo”, que orientam os padrões de excelência pelos quais medimos a autenticidade da nossa singularidade, dificilmente abandonaremos estes ciclos de autodepreciação e vergonha coletiva.

A partir Revista Graciliano, pude observar que, em nosso contexto, poetas e literatos frequentemente têm uma influência mais pronunciada do que os pesquisadores nessa arena simbólica. Ainda assim, não descarto a hipótese de que essa prevalência de associação de imagens e símbolos representativos da cultura alagoana às obras de artistas e escritores, esteja ligada a uma relação menos reflexiva e mais imagética com esse tema por parte dos mediadores. Muitas das menções desses escritores são de trechos de suas obras que são interpretados como “tipicamente” alagoanos, revelando uma conexão mais intuitiva com esse universo simbólico. Acredito que isso tenha mais a ver com a contingência das relações destes com os círculos de difusão amplos e restritos, do que com a hipótese de se tratar de uma *identidade não articulada reflexivamente* (Souza, 2000). A prevalência dos símbolos das águas e das paisagens também é um indício dessa dinâmica.

De fato, parece que a duras penas esse equilíbrio começou a mostrar sinais de mudança, e a sinergia entre os círculos artístico-culturais e universitários tem um papel fundamental nesse processo. Esse cenário se mostra cada vez mais provocativo, repleto de novas interpretações sobre essa cultura. Entretanto, essa arena ainda não produziu uma ortodoxia (Bourdieu, 2006), um repertório étnico, amplamente reconhecido e legitimado pelos diversos agentes que estão engajados nessas discussões.

Ainda assim, tenho percebido mudanças de ares surpreendentes. Até os intelectuais mais refratários a essa discussão, pouco a pouco, estão mudando de opinião. Há dois anos, acompanhei uma discussão em um grupo do WhatsApp que me chamou a atenção nesse sentido. O grupo, denominado 'Cinema no Campus', não à toa, foi criado por Edson Bezerra para divulgar um projeto de debate sobre Alagoas

a partir de exposições cinematográficas nos campi da UNEAL. No grupo, foram adicionadas dezenas de pessoas, em sua maioria intelectuais e mediadores com os quais Edson mantinha alguma relação – diga-se de passagem, uma grande parcela das pessoas que figuraram nas páginas da Urupema e da Graciliano estavam por lá.

Em dado momento, Golbery Lessa⁷¹ fez uma provação no grupo, mencionando a importância geográfica e econômica das lagoas na formação da centralidade política e na subsistência da população alagoana, especialmente em Maceió, apontando para a pertinência de perceber a importância que certos episódios e processos sociais demarcam no imaginário das pessoas, utilizando como exemplo o impacto do Quebra de 1912 e do Frevo dos anos 1950 no processo de regionalização das singularidades alagoanas. A primeira resposta a sua provocação foi certamente imprevisível. De pronto, Bruno César Cavalcanti respondeu:

Justiça se faça, meu caro amigo Golbery: água mole em pedra dura, tanto bate até que fura. Ou seja, haveremos de arrumar uma identidade, para chamar de nossa. Nem que seja no antigo lixão da Cobel. Creio que a valorização das expressões periféricas, a criação de espaços expressivos antagônicos à gosma ideológica que nos governa e se impõe como voz hegemônica, é um esforço válido. Esses agenciamentos são, portanto, provocadores de relação e situação capazes de fornecer a luz no fim do túnel (Cavalcanti, 2022).

Tendo em vista o tom irônico de sua reflexão, talvez Bruno César não tenha efetivamente mudado de posição acerca da sua opinião sobre “inutilidade” dessa identidade. Quando outros interlocutores começaram a se divertir com a inusitada situação, apontando para as contradições entre os seus posicionamentos e as suas ações nesse sentido, ele comenta espirituosamente: “Meu problema é de nomenclatura (...) o termo alagoanidade me faz correr à cozinha procurar o omeprazol” (Cavalcanti, 2022).

Assim como Bruno, muitos outros possuem um problema de nomenclatura quando se deparam com o debate sobre alagoanidade. Acredito que essa é, também, uma consequência dos contornos das relações de familiaridade que envolvem esse debate, das conexões afetivas que marcam as ideias e as pessoas a elas associadas. De tensões que são externas ao embate propriamente intelectual, mas que interferem

⁷¹ Historiador, com mestrado em Serviço Social (UFPE) e doutorado em Ciências Sociais (Universidade Estadual de Campinas), servidor público federal e Militante do PCB. Golbery um Intelectual que esteve presente em diversos espaços de discussão acerca da identidade cultural alagoana.

diretamente em sua dinâmica. Portanto, talvez, o caso em questão seja de “infamiliaridade”⁷².

Bruno César finalizou a discussão no grupo de WhatsApp com a seguinte frase: “Encerro dizendo o que penso: Alagoas é uma mentira que gostamos de acreditar” (Cavalcanti, 2022). Se ele foi honesto e otimista ao realizar essa afirmação, me parece que talvez esteja parcialmente certo. A palavra “mentira”, entretanto, talvez não caiba nesse contexto. Se houvesse optado por “invenção”, descreveria muito melhor as perspectivas futuras dessa discussão.

⁷² Infamiliaridade é o termo que traduz a concepção de *Unheimlich* de Sigmund Freud. Designa algo que suscita uma familiaridade estranha, angustiante. Um fenômeno que ocorre quando algo é profundamente íntimo, mas que é percebido pelo sujeito como estranho, como algo que lhe é externo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese investigou a gênese social das batalhas simbólicas e intelectuais contemporaneamente orientadas por sentidos de identidade alagoana, analisando sua emergência e transformação através das revistas de crítica cultural *Urupema* (2006-2008) e *Graciliano* (2008-2023). A pesquisa permitiu mapear as condições de produção desses debates, identificar os principais agentes envolvidos e compreender como se constituíram arenas simbólicas específicas onde diferentes repertórios étnicos disputaram legitimidade e reconhecimento.

A análise revelou que os debates sobre alagoanidade não constituem propriamente uma novidade nos espaços de produção intelectual alagoana, mas que nas duas últimas décadas eles se adensaram e assumiram a forma de um litígio estruturado sobre a possibilidade e singularidade do "ser alagoano". Este litígio, embora limitado a uma rede particular de agentes culturais, expandiu-se e passou por transformações flagrantes em suas formas, sentidos e agendas.

A investigação identificou dois momentos distintos e complementares nesse processo. O primeiro, representado pela revista *Urupema*, caracterizou-se pela criação de um círculo restrito de difusão onde se estabeleceram os contornos elementares dos embates sobre etnicidade alagoana. Neste período, a etnicidade emergiu como eixo central na formação dessa arena simbólica, com destaque para o impacto das relações de familiaridade na organização e mobilização dos agentes envolvidos.

O segundo momento, analisado através da Revista *Graciliano*, foi marcado pela ampliação dos repertórios étnicos mobilizados. A longevidade e diversificação editorial da revista permitiu a emergência de novos sentidos na arena, caracterizados pela articulação entre símbolos da cultura popular, negritude, religiosidade de matriz africana e periferização em uma agenda política de resistência.

Ao longo da execução de pesquisa pude perceber e demonstrar a pertinência metodológica de uma abordagem processual e relacional para compreender fenômenos de construção identitária em contextos subnacionais. Inspirada nas contribuições de Norbert Elias, Fredrik Barth e Michael Herzfeld, a metodologia

mostrou-se adequada para capturar as interdependências e transformações das dinâmicas, sentidos e agendas associadas aos debates sobre identidade cultural em Alagoas.

O uso combinado de análise documental (com apoio do software Atlas.ti 9), entrevistas e etnografia de eventos, aliado à visualização de redes através da plataforma Kumu.io, me permitiu mapear com precisão as conexões entre agentes, a circulação de repertórios étnicos e as transformações temporais das configurações estudadas.

Teoricamente, a tese evidenciou a importância das relações de familiaridade na estruturação de arenas simbólicas periféricas, onde vínculos parentais e afetivos funcionam como principais vias de acesso e mobilização dos agentes. Essa dinâmica produz características específicas nos debates: ambiguidades, contradições e uma "turbidez" que embaralha sentimentos de orgulho e autodepreciação coletivas.

Uma das contribuições mais significativas desta pesquisa foi a identificação da autodepreciação como elemento crucial que, contraditoriamente, impulsiona o debate sobre identidade alagoana. Longe de representar apenas um obstáculo à construção identitária, a autodepreciação funciona como um mecanismo ambivalente que tanto fragmenta quanto conecta os agentes envolvidos nessas discussões.

Assim, demonstrei como essa dinâmica autodepreciativa pode se converter em uma forma específica de ativismo intelectual, uma luta simbólica pela manutenção da própria ausência identitária como marca distintiva. Esse processo revela a complexidade dos fenômenos de construção identitária em contextos em que as referências culturais hegemônicas são constantemente questionadas e reelaboradas.

A análise permitiu observar transformações significativas nos repertórios étnicos mobilizados ao longo do período estudado. Se inicialmente predominavam referências à ancestralidade indígena e europeia, gradualmente emergiram e se consolidaram repertórios centrados na negritude, religiosidade afro-brasileira e cultura periférica. Esta transformação não representa uma substituição linear, mas uma complexificação do campo simbólico onde diferentes repertórios coexistem, competem e se articulam de formas variadas. O processo revela como as lutas

simbólicas por reconhecimento étnico se conectam com agendas políticas mais amplas de valorização de grupos historicamente marginalizados.

A pesquisa documentou como os debates sobre alagoanidade se expandiram para além dos círculos intelectuais especializados, materializando-se em produções audiovisuais, musicais, literárias e movimentos sociais. Esta expansão indica que os repertórios étnicos elaborados nas revistas analisadas encontraram ressonância em camadas mais amplas da produção cultural alagoana. O filme "Cavalo" (2021) constituiu um caso exemplar dessa expansão, demonstrando como os repertórios étnicos mapeados nas revistas se transformaram em narrativas visuais e performáticas que reivindicam espaço no imaginário cultural alagoano. Esta materialização em outras linguagens sugere que os debates sobre identidade alagoana entraram em uma nova fase, caracterizada pela diversificação de suportes e pela ampliação de públicos.

A investigação também identificou limites e contradições importantes nesses processos. Apesar da expansão e diversificação dos debates, a arena ainda não produziu uma ortodoxia (Bourdieu, 2006) amplamente reconhecida e legitimada pelos diversos agentes envolvidos. Os posicionamentos dos intelectuais e mediadores culturais permanecem frequentemente ambíguos e contraditórios, oscilando entre a afirmação e negação da existência de uma identidade alagoana. Essa instabilidade reflete, em parte, as próprias características das relações de familiaridade que organizam essas redes, onde tensões externas ao debate propriamente intelectual interferem diretamente em sua dinâmica.

De algum modo, esse texto contribui para os estudos sobre construção de identidades regionais no Brasil ao demonstrar que tais processos não seguem padrões uniformes ou previsíveis. Estas reflexões questionam modelos explicativos que pressupõem a naturalidade ou inevitabilidade da construção de identidades subnacionais, evidenciando a contingência e complexidade desses processos. O contexto demonstra que a construção de identidades regionais depende de condições sociais específicas e da articulação de redes de agentes capazes de elaborar e fazer circular repertórios simbólicos em diversos circuitos e espaços sociais.

Identifiquei, portanto, direções promissoras para investigações futuras. A combinação de análise de redes, etnografia de eventos e análise documental mostrou-se particularmente produtiva para capturar tanto as dimensões relacionais quanto as transformações temporais desses fenômenos. Futuramente, poderei me dedicar a pesquisa em contextos similares, aprofundando a discussão através de uma análise comparativa entre os circuitos restritos de circulação de bens simbólicos, como as revistas aqui analisadas, e publicações de veículos midiáticos de ampla circulação em Alagoas, como por exemplo, o jornal Gazeta de Alagoas. Essa abordagem pode elucidar como a produção destes intelectuais é recepcionada por editores e jornalistas e quais são as fronteiras étnicas demarcadas nestas publicações.

Por fim, esta tese buscou contribuir para a compreensão sociológica dos processos contemporâneos de construção de identidades culturais subnacionais, tomando como caso específico os debates sobre alagoanidade nas duas primeiras décadas do século XXI. A análise revelou a complexidade, as contradições e potencialidades desses processos, evidenciando como eles se articulam com dinâmicas sociais mais amplas de reconhecimento, valorização e legitimação cultural.

Os debates sobre identidade alagoana, conforme demonstrado, constituem um fenômeno em pleno curso de transformação. Suas contradições e ambiguidades, longe de representarem limitações ou fracassos, evidenciam a vitalidade e dinamismo de processos sociais em construção, carregada de potencialidades ainda por realizar.

A compreensão desses processos contribui não apenas para o conhecimento sobre especificidades culturais alagoanas, mas para uma visão mais nuançada e complexa sobre como os grupos humanos elaboram sentidos sobre si mesmos em contextos contemporâneos marcados pela incerteza, fragmentação e transformação constante.

REFERÊNCIAS

ALAGOAS. Informe-se. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 17 set.1999.

ALCÂNTARA, Vitória. Cem anos de Solidão. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 5, n. 13, 2012.

ALMEIDA, Leda. Lêdo Ivo e sua (in)tensa alagoanidade. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 3, n. 7, 2010.

ALMEIDA, Leda. **Alagoas: Gênese, identidade e ensino**. Maceió: Edufal, 2011.

ALMEIDA, Luiz Sávio de. Uma lembrança de amor para Tia Marcelina. **Revista Leitura**, n. 2, p. 49-55, 1987.

_____. **Memorial biográfico de Vicente de Paula, o capitão de todas as matas: guerrilha e sociedade alternativa na mata alagoana**. Maceió: Edufal, 2008.

_____. **A Farinhada**. Roteiro dramaturgico. Setembro, 2013. Cia Teatral Joana Gajuru.

AMARAL, Leonardo; FELIPE, Janderson. **Construção de uma codireção, uma entrevista com Rafael Barbosa e Werner Salles Bagetti**. Alagoar. 2020. Disponível em: <https://alagoar.com.br/construcao-de-uma-codirecao-uma-entrevista-com-rafael-barbosa-e-werner-salles-bagetti/>

AMORIM, Adson Ney dos Santos. **Alagoanidade em questão: Notas para uma sociogênese da moderna tradição de narrativas e narradores da identidade alagoana**. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas. Ano de defesa: 2019.

AMORIM, Marcelo. Em busca de uma identidade. **Jornal Tribuna de Alagoas**, Maceió, Caderno Divirta-se, p. 4, 09 de janeiro de 2005

ANDRADE, Milena. Editorial. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 1, n. 2, 2008.

_____. Manifesto Sururu. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 1, n. 2, 2008.

_____. Vales Alagoanos. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 2, n. 3, 2009.

_____ Sou um anti best-seller. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 3, n. 7, 2010.

_____ Entrevista concedida a MAGALHÃES, Fernando. Maceió, 22 nov. 2021.

ÁVILA, Janayna. Celso Brandão e o olhar sobre Alagoas. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 4, n. 10, 2011.

_____ Alma Bricante. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 4, n. 10, 2011.

_____ Muitos carnavais. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 7, n. 20, 2014.

BARBOZA, Jorge; PEDROSA, Paulo. Editorial. **Revista Urupema**, Maceió, ano 1, n. 1, dez. 2006.

BARBOZA, Jorge. Uma cultura em questão: a alagoana. **Revista Urupema**, Maceió, ano 1, n. 1, dez. 2006.

_____ Luiz Sávio de Almeida, o dramaturgo. **Revista Urupema**, Maceió, ano 1, n. 1, dez. 2006b.

_____ Quem somos nós? **Revista Urupema**, Maceió, ano 2, n. 2, set. 2007.

_____ Entrevista concedida a MAGALHÃES, Fernando; RODRIGUES, Fernando. Maceió, 28 dez. 2021.

BARBOSA, Rafael; SALLES, Werner (Dir.). *Cavalo*. Brasil: Filmes Imperfeitos, 2020. Longa-metragem.

BARROS, R. R. de A. **Solitários no Paraíso**: produção cultural e expressões de isolamento em Maceió. Maceió: Imprensa Oficial, 2018.

BAUR, N. Mixing process-generated data in market sociology. **Quality & Quantity**, v. 45, n. 6, p. 1233-1251, 2010.

_____ Process-Oriented Micro-Macro-Analysis. Methodological Reflections on Elias and Bourdieu. **Historical Social Research/Historische Sozialforschung**, p. 43-74, 2017.

BAUR, N., ERNST, S. Towards a process-oriented methodology: modern social science research methods and Norbert Elias's figural sociology. **The sociological review**, v. 59, n. 1_suppl, p. 117-139, 2011.

BARTH, Fredrik. Etnicidade e o conceito de cultura. **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política**, v. 19, n. 2, p. 15-30, 2005.

BECK, U., GIDDENS, A., LASH, S. **Modernização reflexiva**. São Paulo: Unesp, 1995.

BENTLEY, G. Carter. Ethnicity and practice. **Comparative studies in society and history**, v. 29, n. 1, p. 24-55, 1987.

BEZERRA, Edson. Manifesto Sururu: Por uma antropofagia das coisas alagoanas. **Jornal Tribuna de Alagoas**. Maceió, 12 de setembro de 2004. Divirta-se, p. 8.

_____. **Em memória de Tia Marcelina** - Do Quebra à maldição do Carnaval alagoano. **Jornal Tribuna de Alagoas**. 18 de fevereiro de 2005. Caderno Arte & Cultura. p. 2.

_____. A cultura da periferia ao centro. **Revista Urupema**, Maceió, ano 1, n. 1, dez. 2006.

_____. **Manifesto Sururu**: Por uma antropofagia das coisas alagoanas. **Revista Graciliano**, Maceió, v.2, Ano 1, 2008.

_____. Manifesto Sururu: Por uma antropofagia das coisas alagoanas. **Jornal Gazeta de Alagoas**. Caderno de Saber. Maceió, Pg. 1-8. 07 de setembro de 2013.

_____. **Manifesto Sururu**: Por uma antropofagia das coisas alagoanas. Maceió: Viva Editora. 2014.

_____. **Manifesto Sururu**: Por uma antropofagia das coisas alagoanas. 2ª edição. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos. 2019.

_____. Entrevista concedida a MAGALHÃES, Fernando; RODRIGUES, Fernando. Maceió, 01 out. 2019.

_____. Entrevista concedida a MAGALHÃES, Fernando; RODRIGUES, Fernando. Maceió, 10 jul. 2020.

BOURDIEU, P. **Esboço de uma teoria da prática**: precedido de três estudos de etnologia cabila. Oeiras: Celta, 2002.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **A distinção**. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. Objetificação participante. **RBSE: Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 16, n. 48, p. 73-86, 2017.

LANÇAMENTO DA REVISTA GRACILIANO PELA IMPRENSA OFICIAL DE ALAGOAS. Blog Graciliano Ramos, 2008. Disponível em: <https://graciliano.com.br/2008/10/lancamento-da-revista-graciliano-pela-imprensa-oficial-de-alagoas/>. Acesso em: 29 jul. 2024.

BOMFIM, Edilma Acioli. Entre águas insulares Moliterno se fez ilha. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 2, n. 3, 2009.

BORN, Claudia. Gênero, trajetória de vida e biografia: desafios metodológicos e resultados empíricos. **Sociologias**, p. 240-265, 2001.

BRANDÃO, Moreno. **História de Alagoas, seguido de O Baixo São Francisco: o rio e o vale**. Maceió: Edufal, 2015.

BRANDÃO, Octávio. **Canais e Lagoas**. Edufal: Maceió, 2001.

BRUBAKER, Rogers. Ethnicity, race, and nationalism. **Annual Review of Sociology**, v. 35, p. 21-42, 2009.

_____. Nacionalismo “cívico” e “étnico”. **Sociedade e Cultura**, v. 20, n. 1, 2017.

CALAÇA, Cristiane. Somos vivos, mas, somos vistos? **Revista Urupema**, Maceió, ano 3, n. 3, 2008.

CALLIGARIS, C. **Hello Brasil!: notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil**. São Paulo: Escuta, 1991.

CAMPOS, Jairo José. Em defesa dos artistas. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 10, n. 30, 2017.

CARVALHO, Cícero Péricles de. **Alagoas 1980-1992: a esquerda em crise**. Maceió: Edufal, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil**. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2017.

CAVALCANTI, Bruno César; BARROS, Rachel Rocha de Almeida. Maceió, cidade negra—diversidade e distribuição espacial de manifestações, bens e serviços afro-brasileiros. **Kulé Kulé - Afroatitudes**. Maceió: EDUFAL, p. 63-74, 2007.

CAVALCANTI, Bruno César. Boi tarja preta? **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 4, n. 10, 2011.

_____ Entrevista concedida a MAGALHÃES, Fernando; RODRIGUES, Fernando. Maceió, 26 jun. 2021.

_____ Entrevista concedida a MAGALHÃES, Fernando; RODRIGUES, Fernando. Maceió, 02 nov. 2021.

_____ Fala sobre arrumar uma identidade para chamar de nossa. 12 de maio de 2022. Grupo do WhatsApp Cinema no Campus UNEAL.

CÉSAR, Telma. Guerreiro e a identidade alagoana. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 4, n. 10, 2011.

COELHO, Fernando. Quem espera sempre alcança? **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 05 ago. 2007. Caderno B, p. B1-2.

_____ O admirável mundo da marcha e do frevo. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 7, n. 20, 2014.

_____ Entrevista concedida a MAGALHÃES, Fernando. Maceió, 22 nov. 2021.

CHERNILO, D. **A social theory of the nation-state**: The political forms of modernity beyond methodological nationalism. Abingdon: Routledge, 2008.

CONNELL, R. A iminente revolução na teoria social. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 27, n. 80, p. 09-20, 2012.

COOPER, Jorge. Entrevista. In: GUERRA, Victor (Dir.). *Jorge Cooper*. 2013. Curta-metragem.

COSTA, Arrisete C. L. **Maceió Medúsa**: Uma interpretação histórica das imagens da diáspora de intelectuais alagoanos na literatura – 1930/40. Maceió: Edufal, 2015.

DANTAS, Cármen Lúcia. Alagoas: Uma cultura popular para chamar de sua. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 4, n. 10, 2011.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Banguê nas Alagoas**. Maceió: Edufal, 2012

EAKIN, Marshall C. **Becoming Brazilians: Race and national identity in twentieth-century Brazil**. Cambridge University Press, 2017.

ELIAS, N. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **Os alemães: a luta pelo poder e a formação do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997

FELTRAN, Gabriel de Santis. A categoria como intervalo—a diferença entre essência e desconstrução. **Cadernos Pagu**, 2018.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2019.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade**. São Paulo: LTC, 1988.

GRACILIANO. Homenagem da Imprensa Oficial Graciliano Ramos. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 1, n. 1, 2008.

_____. Teatro. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 1, n. 2, 2008.

_____. Água Doce: Cultura e Vida das Alagoas. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 2, n. 3, 2009.

_____. Mulher. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 2, n. 4, 2009.

_____. Aurélio: O homem que virou dicionário. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 2, n. 5, 2009.

_____. Um mergulho no Rio São Francisco. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 3, n. 6, 2010.

_____ Lêdo Ivo: Poeta da transgressão. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 3, n. 7, 2010.

_____ Sandoval Cajú: O personagem, o povo e a cidade. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 4, n. 8, 2011.

_____ Memória Cultural: olhares múltiplos sobre o passado de Alagoas. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 4, n. 9, 2011.

_____ Brincadeira Popular: os segredos do folclore alagoano. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 4, n. 10, 2011.

_____ Teotônio e o Brasil: A trajetória do alagoano no cenário político nacional. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 4, n. 11, 2011.

_____ A hora e a vez da literatura em Alagoas. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 5, n. 12, 2012.

_____ O Quebra de Xangô: 100 anos depois. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 5, n. 13, 2012.

_____ Design e Identidade Cultural: As criações nas áreas de moda, produtos e ambientes. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 5, n. 14, 2012.

_____ Centenário em dose dupla: Uma passeio na vida e obra de Carlos Moliterno e Manuel Diégues Júnior. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 5, n. 15, 2012.

_____ O Cinema Alagoano pede passagem: os filmes, os novos incentivos e os anseios de quem vem atuando na área. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 5, n. 16, 2012.

_____ Na Trilha da Música: Um panorama da produção autoral contemporânea de Alagoas. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 5, n. 17, 2012.

_____ Os Caminhos Trilhados por Graciliano Ramos: a vida, a obra e as reflexões sobre um dos maiores escritores brasileiros. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 6, n. 18, 2013.

_____ Paixão em Cores: as incríveis histórias do futebol alagoano e dos dois clubes mais populares do estado. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 6, n. 19, 2013.

_____ Carne de Carnaval: Um mergulho nas histórias que fazem dos festejos carnavalescos alagoanos uma expressão cultural cheia de significados. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 7, n. 20, 2014.

_____ Jorge de Lima, o criador: Vida e a atualidade da obra do alagoano, considerado um dos maiores nomes da literatura brasileira. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 7, n. 21, 2014.

_____ Sabores de Alagoas: um passeio pela história da culinária alagoana e suas relações com a identidade cultural. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 7, n. 22, 2014.

_____ Guerreiros do Nordeste: as marcas definitivas do cangaço na história brasileira. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 8, n. 23, 2015.

_____ Arte fora da lei: 30 anos após o fim da ditadura, Graciliano remonta o painel da produção nacional diante da repressão. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 8, n. 24, 2015.

_____ Maceió 200 anos: Dos primeiros povoamentos ao descontrole demográfico de hoje. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 8, n. 25, 2015.

_____ O Oceano de Djavan. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 9, n. 26, 2016.

_____ Fauna viva: a incrível diversidade do reino animal em Alagoas. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 9, n. 27, 2016.

_____ Alagoas, Nação Zumbi: O impacto da escravidão na formação do estado. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 9, n. 28, 2016.

_____ Instante Capturado: A arte da fotografia sob o olhar de artistas alagoanos. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 10, n. 29, 2017.

_____ Manifesto da Arte Popular: Mestres de Alagoas. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 10, n. 30, 2017.

_____ Nem Herói, nem vilão, Calabar: fundador de povos. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 11, n. 31, 2019.

_____ Alagoas - Terra dos Marechais: como os alagoanos Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto mudaram os rumos da história do Brasil liderando o país na fundação da República. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 12, n. 32, 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERZFELD, Michael. **Intimidade cultural: poética social no Estado-Nação**. Lisboa: Edições 70, 2008.

HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JONES, Siân. **The archaeology of ethnicity: constructing identities in the past and present**. Routledge: Londres, 1997.

KAITI-TU. **Revista da Associação Teatral das Alagoas**, v. 2, n. 2. Maceió, 2015.

KOTLER, Philip; ARMSTRONG, Gary. **Princípios de marketing**. Bookman Editora, 2023.

LAGOA. M. dos. P. **Plano de Ações para o Desenvolvimento da Região Lagunar**. 2018

LAHIRE, B. **Retratos sociológicos: disposição e variações individuais**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

_____ **A cultura dos indivíduos**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

LEBENSZTAYN, Ieda. Graciliano Ramos e a revista Novidade: contra o lugar-comum. **estudos avançados**, v. 23, p. 251-268, 2009.

LIMA, Ábia Marpin. **Luzes para uma face no escuro: a emergência de uma rede de valorização da expressividade afroalagoana**. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas. Ano de defesa: 2015

LIMA, Carlos Eduardo Ávila Casado de. **“A sensaboria dos indefectíveis e detestáveis maracatus”**: consequências do Quebra de Xangô sobre essa expressão popular no carnaval de 1912. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Alagoas. Ano de defesa: 2015

LIMA, Jorge de. **Calunga**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LIMA, Maria de Lourdes. **Uma cultura anfíbia na transversalidade de saberes**. Maceió: Edufal, 2015.

LIMA, Mário. Apresentação. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 1, n. 1, 2008.

LIMA, Vanessa Taciana Chagas; MANHAS, Adriana Capretz Borges Silva; MANHAS, M. P. G. **A identificação dos moradores com os novos espaços urbanos que promovem a imagem turística de Maceió**. Artigo publicado nos anais do III Colóquio internacional sobre o comércio e cidade: uma relação de origem. 2010

LINDOSO, Dirceu. **Interpretação da província: estudo da cultura alagoana**. Maceió: Edufal, 2005.

LINDOSO, Dirceu; CAVALCANTI, Bruno César. **A razão quilombola: estudos em torno do conceito quilombola de nação etnográfica**. Maceió: Edufal, 2011.

LITRENTTO, Lucas. **Os Meninos Iam Pretos Porque Iam**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2018.

_____. **TXOW**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2020.

LYND, Helen Merrell. **On shame and the search for identity**. Routledge, 2013.

MAGALHÃES, L. F. B. G. **Políticas culturais e políticas de identidade em Alagoas: governo Ronaldo Lessa (1999-2006) e governo Teotônio Vilela (2007-2014)**. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas. Ano de defesa: 2017.

MENEZES, Amanda Patrícia Santos Lorena de. **Reverberações contemporâneas do Quebra de Xangô de 1912: continuidades e desdobramentos da devassa aos terreiros em Maceió/AL**. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas. Ano de defesa: 2021

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1, 2018.

MELO, Luís Gustavo. A cor do som. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 5, n. 13, 2012.

_____ Maná das Alagoas. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 7, n. 22, 2014.

_____ Cartografia literária. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 8, n. 25, 2015.

MOURA, Sérgio Prado. Cidade Reversa *in* **Interno Tropical**. Maceió: Sirva-se, 2018.

MOREIRA, Fernando Fiúza. Maceió – A cidade lembrada. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 3, n. 7, 2010.

MOTA, Vanessa. Roteiro de Saberes. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 4, n. 10, 2011.

MUNANGA, Kabengele. Negritude: usos e sentidos. 3a. **Belo Horizonte: Autêntica Editora**, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**. São Paulo: Annablume, 2001.

OITICICA, Francisco. O pintor José Paulino consagra a paisagem alagoana. **Revista Urupema**, Maceió, ano 3, n. 4, 2008.

OLIVEIRA, Clevis. Moda feita à mão. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 5, n. 14, 2012.

OLIVEIRA, Paulo Victor. **A perseverança e o silêncio**: ensaio sobre a disjunção nas narrativas sobre religiões afro-brasileiras em Maceió. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas. Ano de defesa: 2020

OLIVEN, R. G. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

PHILLIPS, Arthur Angell. **On the cultural cringe**. Melbourne Univ. Publishing, 2016.

PICKEL, A. **The problem of order in the global age: Systems and mechanisms**. Springer, 2006.

POUTIGNAT, P. STREIFF-FERNART. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Unesp, 1997.

PADILHA, Isadora. **Levada à Margem**: A Importância do Lugar na Memória da Cidade de Maceió. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Ano de defesa: 2012.

_____**Carta de Intenções Plano de Ações Para o Desenvolvimento da Região Lagunar.** Instituto Ideal: Maceió, 2019.

PEDROSA, Paulo. Entrevista concedida a MAGALHÃES, Fernando. Maceió, 10 nov. 2016.

PRANDI, Reginaldo. O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. **Revista brasileira de ciências sociais**, v. 16, p. 43-58, 2001.

RAFAEL, Ulisses. Um pedido de perdão oficial e o Xangô Rezado Alto: Apropriações da memória e estratégias retóricas no Centenário do Quebra de 1912. **Revista del CESLA. International Latin American Studies Review**, n. 26, p. 291-306, 2020.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50/60/70.** Rio de Janeiro, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: Estética e Política.** São Paulo: Editora 34, 2009.

Revista Urupema, Maceió, ano 1, n. 1, dez. 2006.

_____**Maceió**, ano 2, n. 2, set. 2007.

_____**Maceió**, ano 3, n. 3, 2008.

_____**Maceió**, ano 3, n. 4, 2008.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política.** São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RODRIGUES, Fernando de Jesus; OLIVEIRA, Paulo Victor. Breve memorial de um historiador tardio, de um dramaturgo popular e de um militante dos marginalizados das Alagoas: entrevista com Luiz Sávio de Almeida. **Latitude**, v. 9, n. 2, 2015.

RODRIGUES, Fernando de Jesus; AMORIM, Adson Ney dos Santos. Mobilidades marginais na "era das facções": entre trabalho, família e crime. **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**, v. 54, n. 2, 2022.

SCHWARZ, Roberto. As Ideias fora do Lugar In: **Ao vencedor as batatas.** São Paulo, Penguin-Companhia, 2000.

SHRYOCK, Andrew. **Off stage/on display: intimacy and ethnography in the age of public culture.** Stanford University Press, 2004.

SOUZA, Jessé. **A modernização seletiva.** Brasília: Editora da UNB, 2000.

SILVA, Jeferson Santos da. **O que restou é Folclore: o negro na historiografia alagoana.** Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ano de defesa: 2014

SILVA, Wilma Regina Alves da. **Relatos etnográficos à meia-noite: o universo estético dos góticos na cidade de São Paulo.** Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ano de defesa: 2006.

SOUZA NETO, Luís Abílio. Apresentação. **Revista Urupema**, Maceió, ano 1, n. 1, dez. 2006.

TENÓRIO, D. A. Maceió: da elevação à Vila às turbulentas primeiras décadas republicanas. **Revista Graciliano**, Maceió, Ano 4, n. 9, 2011.

_____. A presença negra e a identidade alagoana. *In*: TENÓRIO, D. A. *et al.* **A presença negra em Alagoas.** Maceió: Viva editora, 2014.

TEQUILLA BOMB. Na minha jangada. Maceió, 2021. Streaming: Youtube.

_____. 1912. Maceió, 2021. Streaming: Youtube.

TICIANELI, Edberto. **III Festival Universitário de Música em 1981.** História de Alagoas, 8 mai, 2015. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/iii-iv-festival-universitario-de-musica-em-1981.html>. Acesso em: 15 mai. 2024

_____. **Prisões em Alagoas das lideranças do PCR em 1973.** História de Alagoas, 19 jun. 2015b. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/as-prisoas-em-alagoas-das-liderancas-do-pcr-em-1973.html>. Acesso em: 2 fev. 2024.

VEIGA, Clarissa. Manifesto Sururu. **Jornal Tribuna de Alagoas**, Maceió, Caderno Divirta-se, p. 8, 12 set. 2004.

_____. Artistas buscam união pela alagoanidade. **Jornal Tribuna de Alagoas**, Maceió, Caderno Divirta-se, p. 6, 12 set. 2004.

_____ CULTURA SURURU – Manifesto chega ao teatro. **Jornal Tribuna de Alagoas**, Maceió, Caderno Divirta-se, p. 3, 18 set. 2004c.

_____ MANIFESTO SURURU - Os rumos do movimento. **Jornal Tribuna de Alagoas**, Maceió, Caderno Divirta-se, p. 4, 6 out. 2004d.

_____ Sururu em ação. **Jornal Tribuna de Alagoas**, Maceió, Caderno Divirta-se, p. 4, 14 nov. 2004e.

_____ MOVIMENTO CULTURAL – Sururu em questão. **Jornal Tribuna de Alagoas**, Maceió, Caderno Divirta-se, p. 2, 18 dez. 2004f.

_____ Entrevista concedida a MAGALHÃES, Fernando. Maceió, 17 nov. 2021.

WANDERLEY, Sidney. **Existe uma alagoanidade?** Agenda A. 11 de Dezembro de 2018. Disponível em: <https://agendaa.com.br/2018/12/existe-uma-alagoanidade-leia-artigo-do-poeta-sidney-wanderley-em-livro-lancado-nesta-quarta/>. Acesso em: 2 jan. 2024.

WEBER, Florence. Trabalho fora do trabalho: uma etnografia das percepções. **Rio de Janeiro: Garamond**, 2009.

WEBER, Max. **Metodologias das ciências sociais parte 01**. Cortez Editora: São Paulo, 2001

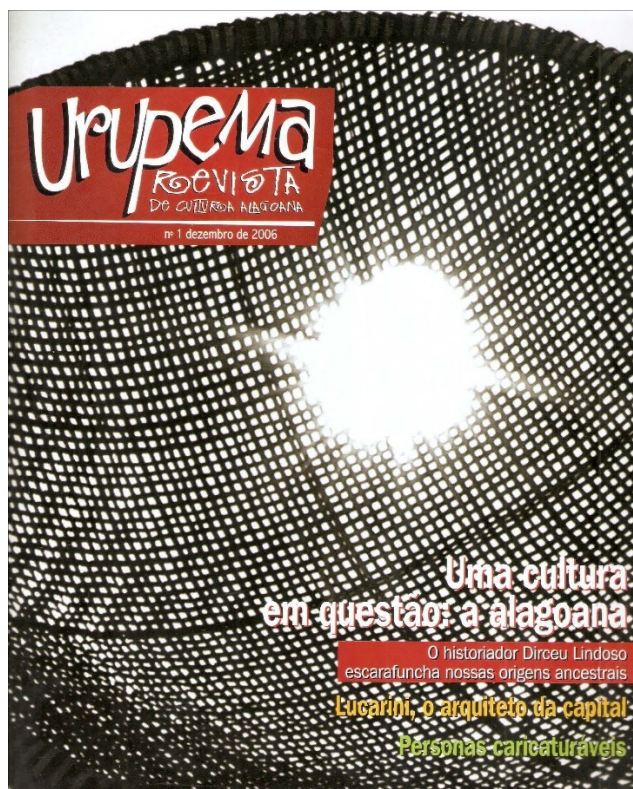
WEINSTEIN, B. **The color of modernity: São Paulo and the making of race and nation in Brazil**. Duke University Press, 2015.

XAVIER, Glauber Martins Freire. **Teatro Universitário de Alagoas – TUA**: 1998 – 2001. Trabalho de conclusão de curso defendido junto ao Curso de Teatro - Licenciatura. Ano de defesa: 2002.

XIMBRA. Às Vezes Morga. In: **A Maldição dessa cidade cairá sobre nós**. Maceió: 2017. Streaming: Spotify.

APÊNDICE A – COMPILADO DE CAPAS DAS EDIÇÕES DA URUPEMA

Urupema nº1 – 2006



Urupema nº2 – 2007



Urupema nº3 – 2008



Urupema nº4 – 2008



APÊNDICE B – LISTA DE PUBLICAÇÕES DA REVISTA GRACILIANO

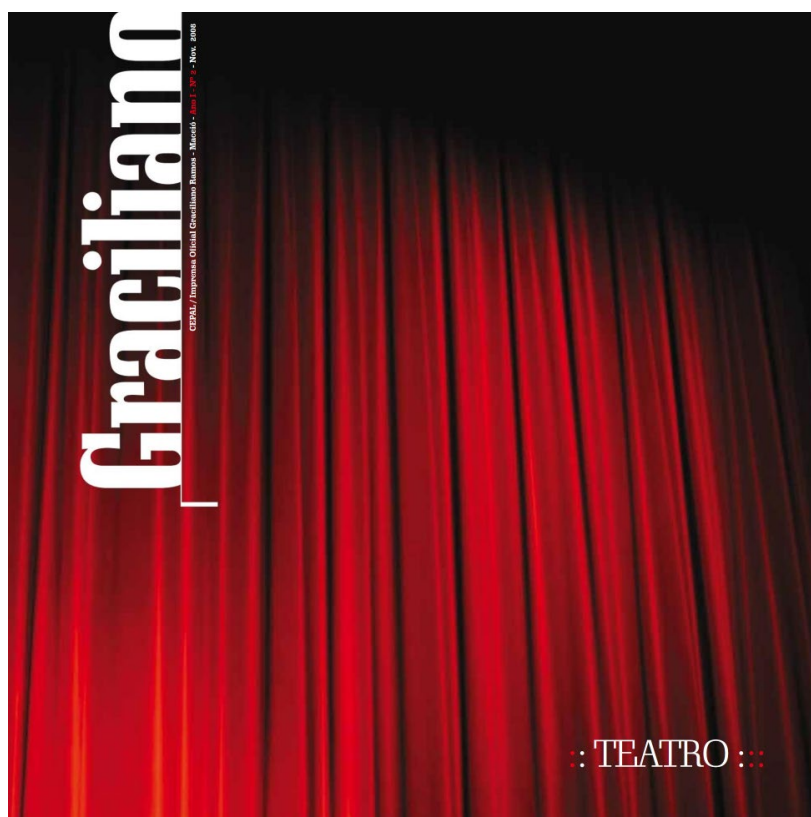
Ano	Ed.	Título	Coordenador editorial
2008	01	Homenagem da Imprensa Oficial Graciliano Ramos	Mário Lima
2008	02	Teatro	Milena Andrade
2009	03	Água Doce: Cultura e Vida das Alagoas	Milena Andrade
2009	04	Mulher	Milena Andrade
2009	05	Aurélio: O homem que virou dicionário	Milena Andrade
2010	06	Um mergulho no Rio São Francisco	Milena Andrade
2010	07	Lêdo Ivo: Poeta da transgressão	Milena Andrade
2011	08	Sandoval Cajú: O personagem, o povo e a cidade	Janayna Ávila
2011	09	Memória Cultural: olhares múltiplos sobre o passado de Alagoas	
2011	10	Brincadeira Popular: os segredos do folclore alagoano	
2011	11	Teotônio e o Brasil: A trajetória do alagoano no cenário político nacional	
2012	12	A hora e a vez da literatura em Alagoas	
2012	13	O Quebra de Xangô: 100 anos depois	
2012	14	Design e Identidade Cultural: As criações nas áreas de moda, produtos e ambientes	
2012	15	Centenário em dose dupla: Um passeio na vida e obra de Carlos Moliterno e Manuel Diégues Júnior	
2012	16	O Cinema Alagoano pede passagem: os filmes, os novos incentivos e os anseios de quem vem atuando na área	
2012	17	Na Trilha da Música: Um panorama da produção autoral contemporânea de Alagoas	
2013	18	Os Caminhos Trilhados por Graciliano Ramos: a vida, a obra e as reflexões sobre um dos maiores escritores brasileiros	
2013	19	Paixão em Cores: as incríveis histórias do futebol alagoano e dos dois clubes mais populares do estado	
2014	20	Carne de Carnaval: Um mergulho nas histórias que fazem dos festejos carnavalescos alagoanos uma expressão cultural cheia de significados	
2014	21	Jorge de Lima, o criador: Vida e a atualidade da obra do alagoano, considerado um dos maiores nomes da literatura brasileira	
2014	22	Sabores de Alagoas: um passeio pela história da culinária alagoana e suas relações com a identidade cultural	
2015	23	Guerreiros do Nordeste: as marcas definitivas do cangaço na história brasileira	Célio Gomes
2015	24	Arte fora da lei: 30 anos após o fim da ditadura, Graciliano remonta o painel da produção nacional diante da repressão	Célio Gomes e Fernando Coelho
2015	25	Maceió 200 anos: Dos primeiros povoamentos ao descontrole demográfico de hoje	
2016	26	O Oceano de Djavan	
2016	27	Fauna viva: a incrível diversidade do reino animal em Alagoas	
2016	28	Alagoas, Nação Zumbi: O impacto da escravidão na formação do estado	
2017	29	Instante Capturado: A arte da fotografia sob o olhar de artistas alagoanos	Fernando Coelho e Patrícia Monteiro
2017	30	Manifesto da Arte Popular: Mestres de Alagoas	Patrícia Monteiro
2019	31	Nem Herói, nem vilão, Calabar: fundador de povos	
2023	32	Alagoas - Terra dos Marechais: como os alagoanos Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto mudaram os rumos da história do Brasil liderando o país na fundação da República	

APÊNDICE C – COMPILADO DE CAPAS DAS EDIÇÕES DA GRACILIANO

Graciliano nº1 - 2008



Graciliano nº2 - 2008



Graciliano nº3 - 2009



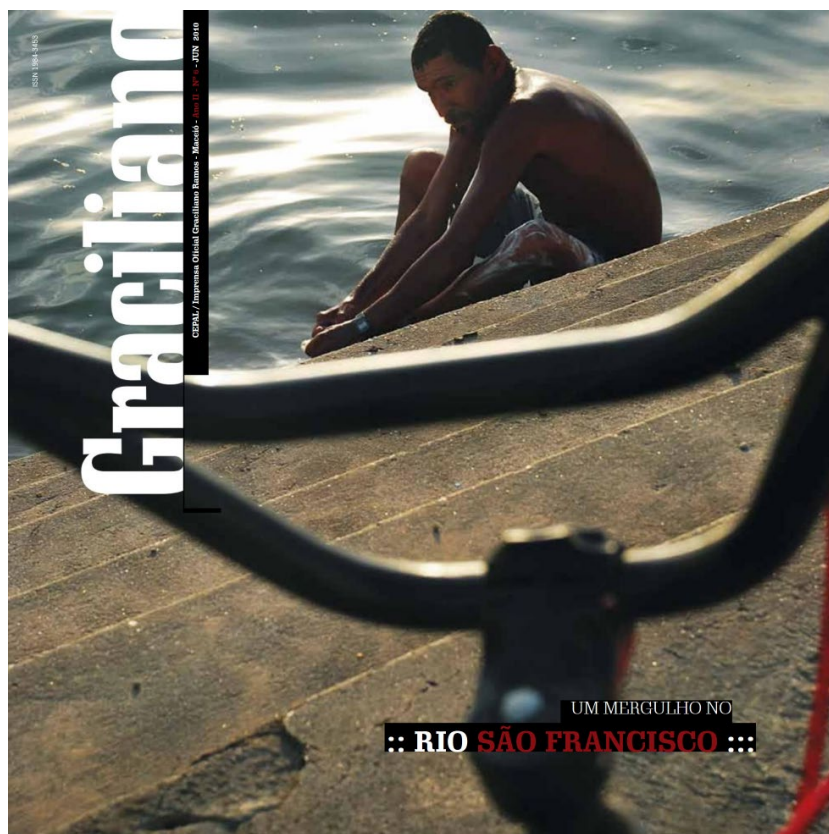
Graciliano nº4 - 2009



Graciliano nº5 - 2009



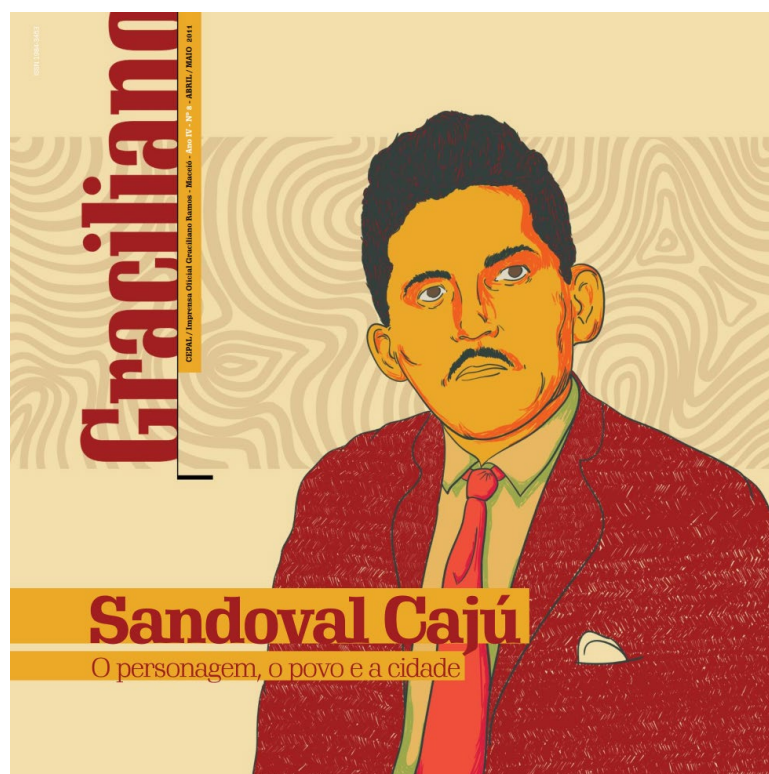
Graciliano nº6 - 2010



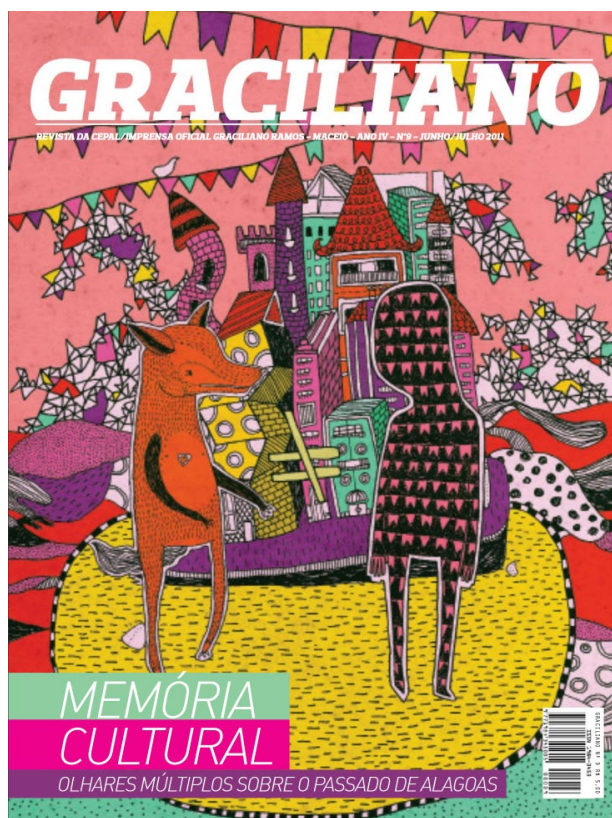
Graciliano nº7 - 2010



Graciliano nº8 – 2011



Graciliano nº9 – 2011



Graciliano nº10 – 2011



Graciliano nº11 – 2011



Graciliano nº12 – 2012



Graciliano nº13 – 2012



Graciliano nº14 – 2012



Graciliano nº15 – 2012



Graciliano nº16 – 2012



Graciliano nº17 – 2012



Graciliano nº18 – 2013



Graciliano nº19 – 2013



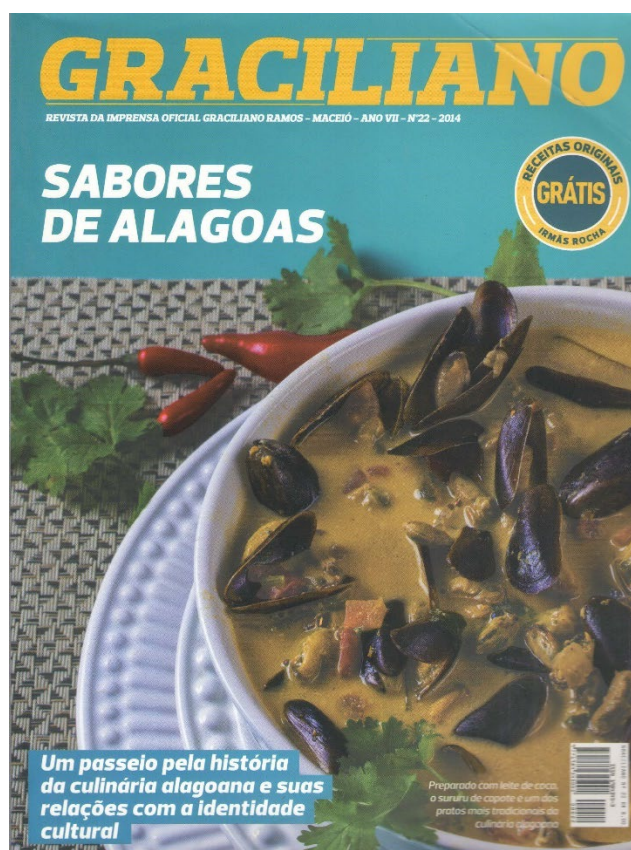
Graciliano nº20 – 2014



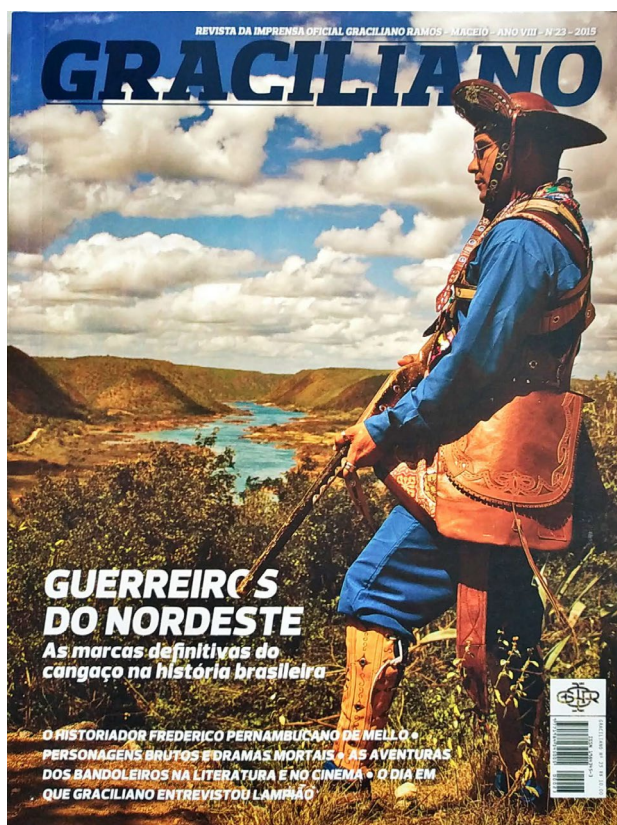
Graciliano nº21 – 2014



Graciliano nº22 – 2014



Graciliano nº23 – 2015



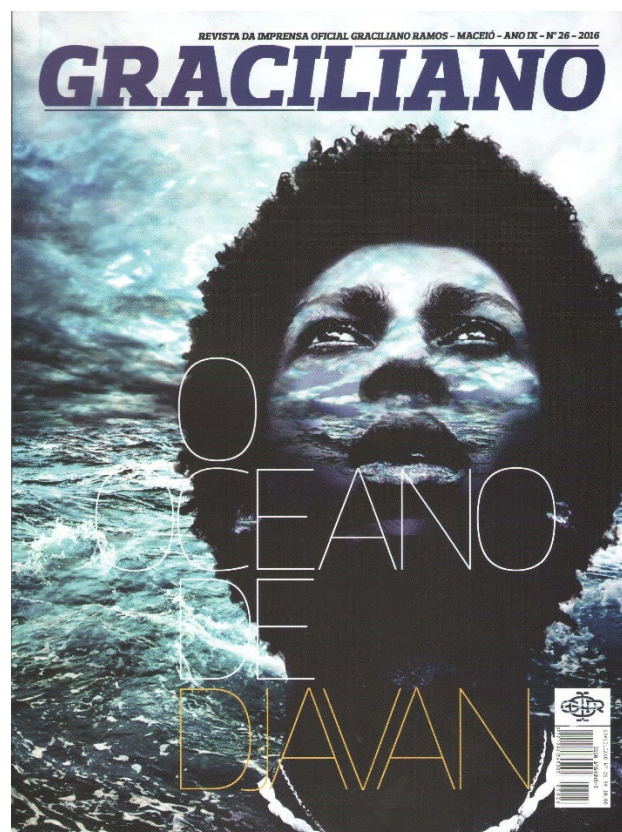
Graciliano nº24 – 2015



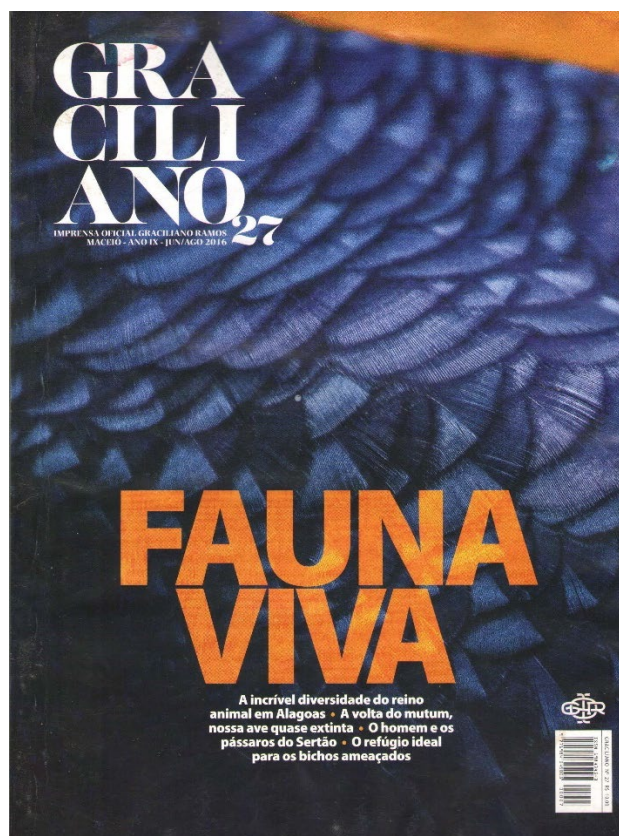
Graciliano nº25 – 2015



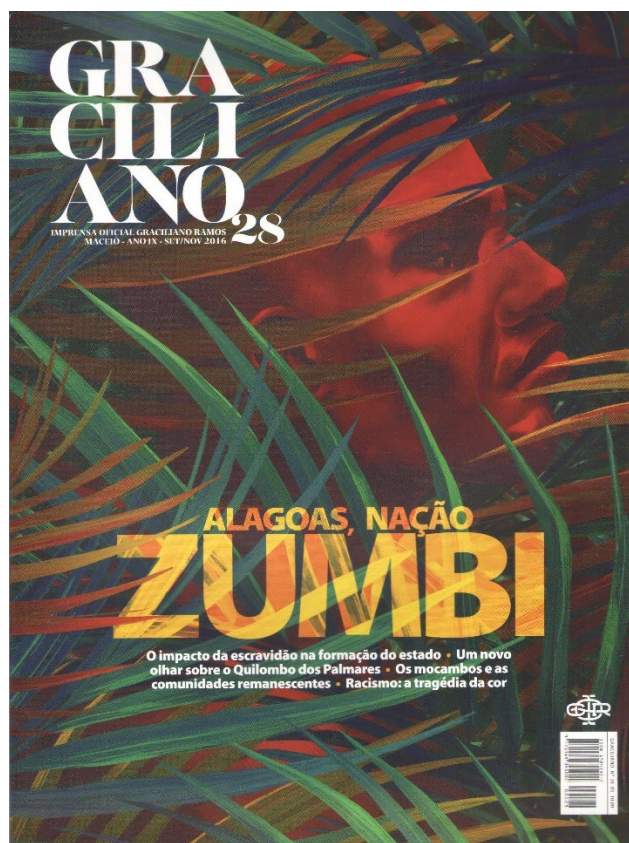
Graciliano nº26 – 2016



Graciliano nº27 – 2016



Graciliano nº28 – 2016



Graciliano nº29 – 2017



Graciliano nº30 – 2017



Graciliano nº31 – 2019



Graciliano nº32 – 2023



ANEXO A – MANIFESTO AFROCAETÉ

SOMOS DA TERRA DE ALAGOAS!

Geografia onde há mais de cinco séculos serve de palco para a dança da mistura étnica dos povos indígenas com os negros africanos, estes, transplantados de suas nações, vieram ombro a ombro com o colonizador europeu, trazendo consigo a raiva contida e a cultura ancestral.

Somos herdeiros dos gritos ecoados, sob a baioneta do opressor, no quilombo dos palmares, dos dizimados índios caetés e de centenas de outras etnias. Pairam em nossas cabeças o sentimento de justiça para com os terreiros quebrados em 1912, silenciando nossos maracatus, afoxés e capoeiras durante décadas.

Nossos marcos de origem sinalizam aquilo que somos. Nossa compreensão e nossos sentidos norteiam aquilo que queremos ser.

Traduzimos em nosso batuque as reminiscências ancestrais do além-mar. Reafirmamos nossa “alagoanidade” perpassando pelas culturas populares, guardiã e hospedeira das tradições, articulados com as atuais manifestações estéticas urbanas.

Guerrilheiros Culturais. Nossa trincheira é a valorização e reprodução dos ritmos alagoanos e nosso patrimônio cultural, empunhando gonguês, alfaias, agogôs, xequerês e caixas de guerra, pois em tempos de luta soldados se convertem em oficiais.

Coletivo AfroCaeté é um grupo de amigos de diversas idades e profissões, amantes da cultura alagoana que tem como objetivo principal a valorização, reprodução e difusão das riquezas musicais de nosso estado. Articular em conjuntos com os demais setores artísticos e sociais ações e estratégias que exaltem o sentimento de pertencimento de nossos conterrâneos, voltando o olhar para nossas referências. Esta luta também é sua.

SOMOS ALAGOANOS, SOMOS AFROCAETÉ!

ANEXO B – MANIFESTO SURURU

Manifesto Sururu

Para Tia Marcelina, Tia Creusa, Maria Lúcia, Dirceu Lindoso e Mestre Sávio de Almeida

O Manifesto Sururu quer muito pouco. Quem sabe um pouco mais do que exercitar um certo olhar: um olhar atento por sobre as coisas alagoanas. O Manifesto Sururu não quer apostar e nem pousar em outras imagens. O que ele procura é exercitar olhos e sentidos por sobre (e dentre) antigas e permanentes imagens das coisas alagoanas: olhar primeiramente os canais que interligam as lagoas e os rios.

Os canais sempre foram as nossas pontes e disto já o sabia Octavio Brandão.

O Manifesto Sururu também fala da fome. Não da fome comum, mas da fome de devorar as Alagoas.

Contra as derrapagens de uma modernidade vazia, uma outra assinalada de coisas alagoanas.

Novas rotas. Rotas alagoanas: de canais e lagoas, sobretudo.

O Manifesto Sururu não está sozinho. O sururu, ele mesmo é o alimento e a caloria de milhares de vidas. O sururu é vida.

O Manifesto Sururu está atento aos batuques noturnos dos terreiros periféricos fora de rota e também dos milhares de capoeiras espalhados.

O Manifesto Sururu se alegra com a folia dos meninos de rua, com os guerreiros e com as tradições alimentadas pelos povos periféricos.

Manifesto Sururu: mistura e associação de moluscos, peixes, águas, negros, cafuzos, morenos e de todas as mestiçagens possíveis das gentes alagoanas. Manifesto Sururu: do vale do Mundaú para onde houver lagoas.

Suas heranças são imagens, suas comidas e seus pais ancestrais. Assim: Calabar é nosso e, sobretudo, Zumbi dos Palmares: migrantes deslocados da colônia central.

Penso em imagens alagoanas: o olhar a cidade de nossos mirantes. Os mirantes são os nossos planetários. Dos mirantes se avista a lagoa, o céu e o mar.

Dos mirantes: ali poderíamos comer além de tapioca e beiju, outras coisas das tribos ancestrais.

Penso em imagens alagoanas. Penso que uma delas é a Mestra Hilda do Coco tomando (no mínimo) caldinho de sururu na beira da Mundaú.

Penso em uma outra: a do Major Bonifácio melado de lama e dançando carnaval na rota Bebedouro-Martírios. Ele, o major, bem que poderia ter também dançado capoeira.

Uma outra seria pensar a Tia Marcelina como se ela fosse Nossa Senhora dos Prazeres.

No fundo somos gente-sururu e por isso trazemos nos olhos as imagens de todas as águas.

Das águas do mar e do somatório das dezenas de lagoas, rios e olhos d'água espalhados nas periferias da cidade.

Octávio Brandão: Mundaú: rio dos negros. São Francisco: rio dos brancos. Que vivam as lagoas todas: as vivas e as mortas. Somos filhos do barro, nascemos entre os batuques dos negros e da mistura da lama.

Por isso: que estória é essa de Terra dos Marechais?

Somos ainda a derradeira sobrevivência (e isso é fantástico) do extermínio do povo Caeté. Em nossa veia, além do povo caeté, pulsa sangue negro. Os brancos nos trouxeram a mistura e (também) a morte.

De todo modo, mestiços de índios, negros e brancos, estamos vivos.

Cúmplices da modernidade, temos o barro e a lama debaixo dos edifícios e dos asfaltos das ruas.

Somos filhos de uma cidade restinga.

Os nossos edifícios (assim como a nossa modernidade) foram construídos sobre os terreiros dos negros e das moradas dos pobres. A nossa modernidade foi construída sobre os aterros dos manguezais e do massapé e é por isso que às vezes ainda sentimos cócegas nos pés: são eles, os caranguejos e as lamas.

Sobre os aterros, se instalaram os movimentos dos negros, seus batuques e danças. Guardamos então muitas saudades.

Por uma nova cartografia: redesenhar roteiros visíveis, remarcar datas e reescrever novas geografias.

Manifesto Sururu: simulações sem simulacros.

Que por dentre as cenas das antenas parabólicas, outras cenas de imagens periféricas.

Por uma reinvenção da cidade e celebração pública da memória dos nossos proscritos. E por falar nisso:

Viva Calabar!!!!

Além de toda ancestralidade, o erotismo do coco e dos fragmentos de nossas raízes periféricas.

Os nossos terreiros são nossas academias: sementes de ritos e lugares de celebrações e festas. Viva todas as alegrias. Viva o terreiro de Mestre Felix e de todos os mestres.

Saudades daqueles tempos. Antes do Quebra de 1912 o batuque era bem maior.

Temos muitas dívidas: para com a morte de Tia Marcelina, por exemplo.

E temos muitas outras. Uma delas é a seguinte: a Praça 13 de Maio deveria ficar na Praça dos Martírios e a estátua do negro Zumbi no lugar da Marechal. Faríamos assim muitas festas e celebraríamos com os batuques o sincretismo de nossas mestiçagens. Quem sabe então ele, Zumbi, não rezaria uma missa pra depois dançar xangô?

Nós repudiamos o etnocídio e proclamamos todos a uma grande alegria.

Viva a alegria de todas as festas. Quem antecedeu os marechais foi Zumbi e antes dele, Calabar. Viva a subversão e a liberdade.

Entre os nossos pobres, os pobres específicos, aqueles que sobreviveram a maleita e a fome estiveram desde sempre os cantadores de coco, de toada, de forró, das rodas de samba, os repentistas, os criadores do martelo alagoano, os capoeiras, os macumbeiros e mandingueiros. Em suma: as nossas almas inspiradoras.

Das lagoas. Também elas invadiram e invadem o mundo das imagens: de Guilherme Roggato a Celso Brandão.

As palavras-mundo de Jorge de Lima e Ledo Ivo são roteiros cinematográficos de um imaginário alagoano.

Do somatório de todas as águas: as águas do mar que invadiram a todos.

Dos olhos-d'água e do cheiro de maresia contra o cheiro agriço das canas. Maresia alagoana: ela contaminou a todos: dos pisantes das terras alagoanas, dos índios e negros, brancos e holandeses e até mesmo aos piratas franceses.

...e sobretudo do cheiro do sururu tirado fresquinho da lama: alimento dos negros e pobres. Imagem segura e maternidade de nossas imagens mães.

Assim, Mestra Hilda também é Zumbi e Mestre Zumba também.

Além de sentimentais, somos anfíbios, quer se queira quer não.

Quem ainda não provou do sururu, tomou banho de lagoa, é aleijado dos olhos e cego no corpo.

Viva Deodato, outro negro artista.

Sururu: ao redor dele, os bairros e os povoados se amontoaram e se enredaram: Ponta Grossa, Levada, Pontal, Bebedouro e Rio Novo. Todos filhos das águas.

O sururu então, mais do que os homens, inventou e recriou as nossas geografias: as cartografias de nossa primitividade. Ali naqueles espaços embrenhados dançava-se macumba, fumava-se liamba, cantava-se o coco e se recriava um mundo: o mundo alagoano. Como isto foi possível?

Na busca do sururu, os homens pobres desenharam ruas.

Sururu: espaços coletivos, maternidade e memória. Nascedouro e rotas de outros espaços geográficos. Espaços de uma memória possível.

Viva Jorge de Lima e Celso Brandão que filmou o “Cata Sururu”.

Levada. Alguém lembra que ali havia um porto?

Alagoas não foi feita (somente) pra turista ver.

Pra turista ver e olhar o mar.

No além-mar, pensar não outras terras. No além-mar pensar nossos interiores. Lagoas interiorizadas. Pra turista ver também. E que ele venha, e já que comemos o bispo Sardinha, o comeremos também, mas antes disso ensinar ele a tomar banho de lagoa e comer caranguejo uçá com as mãos. Aliás, com todo estrangeiro deveria ser assim.

Turismo primitivo: a Bica da Pedra, o banho no Cardoso, o Catolé. Lugares de luz com águas frescas e claras.

O Bar das Ostras.

Os portos de Bebedouro e de Santa Luzia do Norte, alguém lembra?

“Sururulândia”: Esta é nossa riqueza e desde sempre memória.

Mas aconteceu que Maceió fugiu da Mundaú. Pensou que a lama e os caranguejos e os homens-caranguejos iam engolir ela!!!!

A nossa aristocracia, com medo e nojo fugiu do barro, fugiu também da zoadas dos batuques, dos cocos e das macumbas e foi morar lá na banda das praias: Pajuçara, Ponta Verde e Jatiúca. E naquelas praias, há pouco desertas, no lugar dos casebres e casas de paus a pique, foram montados os edifícios e as luminárias elegantes da cidade.

E as águas do mar são diferentes das águas da lagoa.

A gente sururu então ficou sozinha.

Formou-se deste então duas gentes: a gente sururu e o povo rico da cana.

De um certo modo, ao gosto do sururu, se somou o cheiro da cana. Alagoas então é de todo um pouco de cada pedaço.

Mas, ao contrário da maternidade dos mariscos, os capins da cana se tornaram baionetas retocadas de sangue.

Na verdade, a cana nunca foi doce. Zumbi e os negros já desde sempre sabiam.

O sururu também não é doce. Mas entre o doce e o salgado, e somado às mestiçagens das cantigas e do somatório das estórias todas, ele foi dando alma e corpo às gentes alagoanas.

Por isso, é uma pena que o Farol não derrame sua luz na Mundaú.

O Farol nunca iluminou as lagoas. Nas lagoas não navegam os navios. Mas, afinal o que trazem os navios? Nas lagoas apenas navegam os peixes, os homens e os mariscos adormecidos e preguiçosos: o bagre, o mandim, o siri, o caranguejo e o sururu enfiado na lama.

Mas, afinal, se toda festa tem um tempo, qual o tempo sururu?

Sururu, cultura oral sururu. Sinestesias: pureza aberta e sem perigo. Sinestesias: um dia um branco tomou caldo de sururu e ficou doido. Sururu: comida dos pobres:

“Nossa miséria é a nossa riqueza”.

Que ressuscitemos todas as histórias

E que no banquete das mestiçagens periféricas

E na festa de todos os povos ressurgentes

Morram colonizadores e colonizados.

E que por dentre o barro e cheiro da lama

E no somatório de todas as imagens, a Mundaú central,

E nela a gente sururu seja imensa

Feito um oceano sem margens.

No somatório de todas as águas.

ANEXO C – COMPILADO DE MATÉRIAS NA TRIBUNA SOBRE O MANIFESTO SURURU

DIVIRTA-SE

Tribuna de Alagoas Macéio • Domingo, 12 de Setembro de 2004



Cinema
Sharon Stone pretende repetir sucesso em "Instinto Selvagem 2" com Michael Caton-Jones na direção

8

FOTO: PABLO DE LUCA/FOTOMONTAGEM; SALVADOR HENRIQUE

Manifesto Sururu

Arquitetura

Fotografia

Cinema

Artes cênicas

Música

Artes plásticas



DOCUMENTO REPRESENTA MARCO HISTÓRICO PARA ARTISTAS ALAGOANOS QUE INCIAM MOVIMENTO CULTURAL PELO RESGATE DAS TRADIÇÕES DO POVO NO ESTADO

CLARISSA VEIGA
EDITORA DE CULTURA

Será possível unir os cinco segmentos da arte alagoana? Será possível juntar intelectuais à gente humilde do povo? Será possível assumir nos quatro cantos do mundo o amor por Alagoas?

Essas são perguntas para as quais o Manifesto Sururu incita respostas. É sobre ele que artistas alagoanos estão falando nas mesas de bar, shows musicais ou porta de teatro.

Elaborado pelo antropólogo e músico Edison Bezerra, o - segundo o autor - despretencioso escrito tomou ares de documento e, rapidamente, está tomando forma concreta e passando a representar a esperança de uma

Alagoas unida em torno das manifestações artísticas dignas das raízes negras e caetés que fazem a história do Estado.

Para falar do Manifesto Sururu, o antropólogo costuma citar trechos da obra do poeta alagoano Jorge de Lima. Um dos preferidos pertence à obra "Calunga", que data da década de 1930, onde o poeta diz: "Vizinho da lagoa, (...) roncava o mar com suas praias lavas feito gente limpa. A lagoa usava roupa sempre suja, as suas margens escuras ensobreadas de mangue, de buracos de caranguejo".

Edison Bezerra explica que escreveu o Manifesto Sururu há três anos e nunca imaginou que ele pudesse significar esse pontapé inicial do movimento que uniria artistas em nome de um

sentimento de alagoanidade. "Fiquei surpreso com a aceitação e os rumos que o escrito tomou, mas feliz em poder contribuir para essa movimentação", declara.

O texto do Manifesto Sururu propõe simplesmente um olhar desprovido de preconceito para a nossa própria história. Em alguns pontos chega a ser radical quando sugere que "a Praça 13 de Maio deveria ficar na Praça dos Martírios e a estátua do negro Zumbi no lugar do Marechal". E ele continua: "Quem sabe então ele, Zumbi, não nezarfa uma missa pra depois dançar xangô?".

Edson Bezerra dedica o manifesto à "Tia Marcelina, Tia Creusa, Maria Ilicia, Dirceu Lindoso e Mestre Sívio". No texto

ele destaca poesias de Octávio Brandão, a força e a resistência de Zumbi dos Palmares e Calabar, assim como a raça de Tia Marcelina, "que, segundo ele, poderia ser a Nossa Senhora dos Prazeres de Alagoas".

O documento fala da resistência da cultura negra e indígena e descreve com emoção todas as perseguições aos terreiros de candomblé vividas em 1912 no Estado. Depois de traçar a história da resistência desse povo, ele provoca: "Que história é essa de Terra dos Marechais?".

MOVIMENTO POSSÍVEL

O sociólogo Sívio Almeida acredita que o Manifesto Sururu pode ser, finalmente, o ponto comum ao qual os alagoanos possam se unir em busca do resgate

da própria história, da própria cultura.

"A estamos vivendo um momento onde buscamos entender nossa formação. Acho perfeitamente possível o surgimento de uma sentimento de amor por Alagoas, onde as camadas mais populares podem estar unidas aos movimentos dos artistas e intelectuais", revela.

Para Sívio Almeida, o grande desafio do Manifesto Sururu é quebrar as barreiras entre essas camadas sociais e passar a colocar o povo como parte do processo e não simplesmente como espectador de uma arte criada em cima da sua realidade.

Leia, na íntegra, o texto do Manifesto Sururu e a opinião das vertentes artísticas sobre o seu conteúdo. PÁGINAS 5 E 6



JOSE ENILIO PERILLO

NOVAS DISCUSSÕES

Artistas buscam união pela alagoanidade

O MANIFESTO SURURU ESTÁ SENDO DISCUTIDO EM PELO MENOS SEIS SEGMENTOS DA ARTE EM ALAGOAS

CLARISSA VEIGA
CRÔNICA DE CULTURA

N o meio cultural alagoano, atores, músicos, artistas plásticos, cineastas, fotógrafos e arquitetos buscam, cada vez mais, valorizar as raízes culturais do Estado. Para a maioria deles, o nascimento de um manifesto capaz de unir esses segmentos artísticos vem confirmar a movimentação que existe em torno da utilização das cores dos folgueiros, do barro, da dança e da sonoridade da gente alagoana.

Músicos como Basílio Sé, Márcio e Altair Pereira já são reconhecidos por apresentarem sempre a presença dessas características em suas músicas. Cada qual com suas particularidades cantam Alagoas. Basílio Sé utiliza uma sonoridade moderna para cantar as belezas naturais e as marcas que a lagoa e o mar deixaram ao longo dos tempos na vida do povo alagoano. Já Márcio, costuma utilizar a sonoridade típica dos folgueiros da terra para cantar motivos mais modernos. É dele a canção "Internet



Coco", onde a tecnologia convive tranquilamente com o centenário ritmo do coco alagoano.

São, no entanto, as performances e a música de Altair Pereira, a mais significativa representação desse movimento. O artista costuma transformar-se em um verdadeiro caranguejo, ou até mesmo em um sururu durante seus shows. Sua poesia também gira em torno de lagoas e moluscos, além de registrar a beleza do canto dos Guerreiros e dos mestres populares de Alagoas.

PINTURA

Partindo para o campo das artes plásticas também é fácil encontrar características históricas da cultura alagoana. Talentos reconhecidos como Lula Nogueira, Agêlio No-

vas e Tânia Pedrosa dão ares de sofisticação à beleza dos tipos populares criados pela gente simples do Estado.

Extimia conhecedora da arte popular alagoana, Tânia Pedrosa não só pinta, mas mantém em sua própria casa um grande acervo da arte produzida pelo povo alagoano. Lula Nogueira, tido como um dos maiores gênios das artes plásticas de Alagoas, tem como principal motivos de telas cenas do dia a dia das pessoas mais simples. Sua arte é marcada não só pelo traço firme, mas pelas cores fortes que trazem a influência dos folgueiros e pelas cenas pitorescas típicas de homens e mulheres do campo. Agêlio Novais é conside-

rado outro grande expoente da arte plástica alagoana. Seu trabalho, por vez, é composto por pedacinhos de coisas coloridas, geralmente qualquer coisa mesmo: papel ou vidro entre outros.

O artista não esconde o amor que tem pelas coisas de Alagoas e reconhece que, mesmo tendo passado vinte anos morando em Recife, não poderia jamais esquecer as cores do Guerreiro Alago-

no. "Apesar de ainda não valorizarmos a nossa cultura como o pernambucano faz considero a nossa arte a mais bonita de todas. Não existe cores nem motivos mais ricos que os nossos", afirma.

Agêlio Novais acredita na união não só dos artistas, mas das tendências artísticas, em nome da valorização da cultura alagoana. "O Manifesto Sururu vem coroar a

valorização desse movimento. A cultura alagoana é linda e bem vista não só pelas elites, mas pelas pessoas mais simples", diz. Ele lembra que uma das experiências mais bonitas de sua carreira foi quando expôs na Estação Ferroviária e pôde ver de perto a repercussão de seu trabalho entre as pessoas das camadas mais populares da sociedade.

Cinema também experimenta Alagoas

O cineasta e fotógrafo Celso Brandão foi um dos pioneiros na representação da arte e do cotidiano alagoanos. Autor de mostras fotográficas e filmes sobre a vida nas lagoas ele chega a ser citado no Manifesto Sururu pelo antropólogo Edson Bezer-

ra. O cotidiano e os fatos pitorescos da vida dos alagoanos também vêm sendo registradas pelo cineasta Hermano Figueiredo. Ele desenvolve projetos levando a sétima arte a comunidades carentes e no próximo mês lança seu novo filme "Mirante Mercado", onde apresenta histórias dessa gente que faz Alagoas.

Na arte de encenar, a Associação Teatral Joana Gajuru é considerada uma das que

mais apresenta as tradições do Estado. Em espetáculos como "A Farinhada" e "Olé, Olé, Gajuru o Guerreiro é Você", os atores mostram traços peculiares do dia-a-dia de milhares de alagoanos além de resgatar os heróis que realmente fazem parte da história do Estado.

Para o membro da associação, Abides Oliveira, o manifesto pode significar um avanço ainda maior no processo de crescimento e valorização da cultura cênica no Estado.

NOS ESPAÇOS

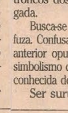
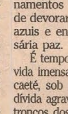
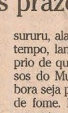
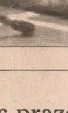
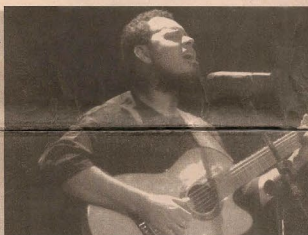
No campo da criação de espaços, os arquitetos Alex Barbosa e Mirna Porto são exemplos de profissionais que mostram que até mesmo a aparência bruta das casas de taipa podem ser utilizadas e

transformadas em ambientes bonitos, cómodos e sofisticados. Alex Barbosa, além de criar ambientes pinta as belezas naturais do Estado. Ele traduz sua arte como um tipo de denúncia ambiental e trabalha temas como o assoreamento das lagoas. "Acredito que o manifesto possa provocar a união das classes. Muita gente já faz esse trabalho de resgate da cultura popular, mas precisamos, realmente, de uma maior união", destaca.

Já a arquiteta Mirna Porto é conhecida pela criação de ambientes e decoração de eventos utilizando o artesanato alagoano. "Sou apaixonada pela nossa tapeçaria, pela renda, pelos cestos de palha, pelas casas de taipa. Tenho o maior orgulho de ser alagoana", revela.

Sururu de Cara

Alagoano com cara, de cara, cara
com cara, de cara, cara
De sururu
Alagoano
com cara de sururu
é um malandro-sururu
molique atrevido
Alagoano
Com cara de sururu
É arriscado e sem pressa
Na vida que leva
Alagoano
Com cara de sururu
É um sábio guerreiro
Atinado pra tudo
Alagoano
Com cara de sururu
É o tipo de pau
Enverg mas não quebra
Alagoano
Com cara de sururu
Sai às ruas rimando
Em acorde perfeito
Alagoano
Com cara de sururu
Mama em onça parida
Pra espantar a fome
Alagoano
Com cara de sururu
Dá pinotes do cão
Pra viver honestamente
Alagoano
Com cara de sururu
Nasce na Mundau
Para o mundo em seu capote
Alagoano.



Pregão

POR ALTAIR PEREIRA
Eu fui pro mangue cedinho
Para cortar o uçá
Rolei meu corpo na lama
Mas amanhã não chegar
Meti a mão no sururu
Caranguejo enchido coxá
Olha o caranguejo!
Peguei a minha canoa
E fui cortar sururu
Descei oito braços ligeiro
Pro fundo da Mundial
Subi com a manta nos braços,
Joguei na canoa levei sururu
Sururu frescol!
Depois fui pra feira vender
O sururu, o uçá
A feira tava tão cheia
Não dava pra circular
Tomei uma xícara de cana, ah!
A goela, ficou a pregar
Sururu frescol!
Olha o caranguejo!

ARTIGO

O corpo e o gesto, a sombra, o suor e os prazeres: tudo isso é o manifesto

SÓSTENES LIMA

INTÉRPRETE DO GRUPO VESTINDO A CAMARUA

O Manifesto Sururu é uma leitura, dentre muitas possíveis, a depender do loco e de quem observe, do momento atual vivenciado nas artes alagoanas, especialmente na mística. Percebe-se nele a busca de uma universalidade permeada com elementos marcantes próprios, que gerem e proporcionem a identidade do que aqui se produz. Uma cara própria. Alagoana. Buscase o novo, ainda correndo o risco dessa busca esbarrar no provincialismo ou no balrismo. São demais os perigos desta vida, já diziam.

Percebe-se, entretanto, o desejo de algo ainda maior e mais profundo. Talvez esse desejo possa encontrar no sururu a sua representação. O sururu é um molusco emblemático. Busca na lama a sua subsistência e com ela se une para dela retrair. É mo-

vimento silencioso uma vez que a sua síntese se dá no subterrâneo da lagoa-mãe. Nasce das suas entranhas, das suas vísceras silenciosas e escuras. E subverte-se em cores, sons e estado de alma. Contradiz-se. De um lado a periferia ferida e a chaga da miséria explícita, do caos social e da desigualdade. De outro, o colorido e festivo universo dos delírios litorâneos, com suas cores, estética, comportamento, padrões e fantasias ditados e absorvidos por uma elite que insinua e traveste beleza adocada ao sabor da cana e embotada pela embriaguez da água ardente.

Em meio a tudo isso, como elemento simbólico, a cidade é cortada ao meio pelo Salgadinho. Bérrio de sua origem e marco de sua desigualdade. Massapê-naçá-Macê, Alagoas do norte e do sul. Monumento megalítico imponente. Sambaqui testemunha de um passado antropológico.

É o manifesto atitude. É testemunho. Ser

sururu, alagoano de cara a cara com o seu tempo, lançando ao mundo o desafio próprio de quem conhece os caminhos tortuosos do Mundial. É também impreciso, embora seja preciso nesse momento. Momento de fome. De comer os símbolos, os ensinamentos dos mestres da cultura popular, de devorar as cores dos folgueiros, todos os azuis e encarnados. E o branco, da necessidade paz.

É tempo também de resgate. Resgate da vida imensa e terrível da devastação da nação caeté, sob o pretexto da deglutição do bapo, dívida agravada pelo sangue negro jorrado nos troncos dos engenhos e que necessita ser purgada.

Buscase a beleza afro-caeté. Mestiça. Mulata. Caluza. Conflita, por assim dizer. Como Jaraguá e sua anterior opulência. Com a sua decência. Com o simbolismo da placa de homenagem à rapariga desconhecida de uma de suas ruas.

Ser sururu é, sobretudo, saber-se forte e

com uma história para contar. Sururu de capote. Que não lóge à luta. Saber-se brava gente sururu que resiste. Saber da possibilidade de se travar uma guerrilha cultural. Contra ninguém. A favor da alma. Isso tudo é o manifesto. O corpo e o gesto. A sombra e o suor. Os prazeres. Os estertores. Os mártires. De Calabar a Zumbi. A dignidade da infância morta nas calçadas da prostituição e nos inferninhos do mercado.

Entendo-o na criança, síntese genética do que somos e que estamos produzindo, estejam nos sinais ou nas boas escolas. Vejo-o nos olhos de esperança dos nossos filhos e na certeza de que podemos fazer algo grande e de que temos algo vivo a dizer. Vivo e que pulsa. E que gera. E que virá e que vive. E que não se pode desperdiçar. E dilas tantas coisas, a possibilidade do erro e do equívoco, mas sempre a grandeza de ter tentado. E a oportunidade é aqui e agora. Viva a viva cultura alagoana!

DIVIRTA-SE

Tribuna de Alagoas

editoria.criativa@tribunadealagoas.com.br

Maceió • Sábado, 18 de Setembro de 2004



Festa

O reggae da banda Vibrações Rasta anima a tarde de amanhã, no Marquês D'Luiz

CULTURA SURURU

Manifesto chega ao teatro

AUTÊNTICO

"Considero importantíssima essa maneira de expor idéias e reflexões. Ela tem fôlego. Nela o 'manifestante' põe suas energias. Imagine um 'manifesto' fruto da coletividade! É exatamente nesse ponto que me pergunto se o Manifesto Sururu não é uma manifestação da coletividade. Num primeiro momento penso que sim. Considero sua autoria 'Edsoniana', uma 'manifestação' de tantos outros alagoanos ídolos e de outros tantos ainda existentes. Dessa forma o Manifesto possui legitimidade"

RONALDO DE ANDRADE
PRESIDENTE DA ATA

UMA SEMANA DEPOIS DE PUBLICADO NA TRIBUNA DE ALAGOAS MANIFESTO SURURU PROVOCA DISCUSSÕES

CLARISSA VEIGA
EDITORA DE CULTURA

Há uma semana a Tribuna de Alagoas publicou, na íntegra, o texto do Manifesto Sururu - escrito pelo músico e sociólogo Edson Bezerra - e levantou um leque de discussões entre os artistas de diversos segmentos da arte alagoana. Entre os questionamentos apresentados foram abordadas as possibilidades de unir música, teatro, artes plásticas, artes cênicas, fotografia e cinema alagoanos, além da oportunidade de juntar intelectuais à gente humilde do povo.

Hoje, a equipe do jornal já pode apresentar o resultado de seis dias de conversas sobre o assunto. Vários artistas se manifestaram e mandaram suas mensagens à equipe de reportagem e ao autor do texto. Entre eles, os músicos Sôstenes Lima (Vestindo a Carapuça), Jurandir Bozo (Poeta Nordestina), Múscleim, além do presidente da Associação Teatral das Alagoas (ATA), Ronaldo de Andrade.

Segundo o autor do manifesto, esta foi uma semana dedicada à divulgação do texto. "É importante que não só os artistas, mas que toda a comunidade perceba que esse é o manifesto do povo alagoano em busca da valorização

da própria identidade", diz.

Para aqueles que já adotaram as metas do movimento, a maior vitória desta semana, sem dúvida, foi a manifestação de um dos maiores nomes das artes cênicas de Alagoas, o ator e professor Ronaldo de Andrade. Utilizando mensagem via e-mail ele manteve contato com Edson Bezerra e Múscleim - este foi um dos primeiros a difundir o manifesto em Maceió.

O texto enviado revela que é real a possibilidade da união entre intelectuais e artistas do povo em nome de uma cultura alagoana. Em um trecho do texto ele afirma: "Considero importantíssima essa maneira de expor idéias e reflexões. Ela tem fôlego. Nela o 'manifestante' põe suas energias. Imagine um 'manifesto' fruto da coletividade. É exatamente nesse ponto que me pergunto se o Manifesto Sururu não é uma manifestação da coletividade. Num primeiro momento penso que sim. Considero sua autoria, 'Edsoniana', uma 'manifestação' de tantos outros alagoanos ídolos e de outros tantos ainda existentes. Dessa forma o Manifesto possui legitimidade".

AUTO-ESTIMA

Apesar de mostrar-se favorável ao movimento cultural, Ronaldo de Andrade lembra que o povo não pode ser manipulado ou incentivado a praticar arte. "O que precisamos para fazer valer a nossa cultura é de atenção à educação. As nossas instituições, escolas, enfim, a todo o que for possível. É saber valorizar ao que é nosso. Assim seremos nós mesmos da forma mais bonita possível", revela.

Ele destaca a importância do nascimento de um manifesto que busca simplesmente a valorização desse sentimento de alagoanidade e fala da importância da mídia para o processo de formação da cultura coletiva de um Estado.

"Acredito que vivemos em Alagoas uma situação bem mais confortável que a vista em estados onde existe um utilitarismo muito forte como na Bahia e em Pernambuco. Esse exagero leva à espetacularização das coisas, letras pelo povo e arte acaba perdendo suas particularidades e se transformando em uma grande espetáculo comercial", afirma.

MOBILIZAÇÃO

Edson Bezerra estará reunido na tarde de hoje com artistas interessados na movimentação proposta pelo manifesto. "Terá muita gente que já faz isso, só quero poder unir essas pessoas", comenta.

De diz que o convite é aberto a qualquer artista popular ou pessoa comum que se interessar por esse sentimento de amor à terra. O encontro acontecerá a partir das 16h, no Bar da Zefíra, que fica por trás do Mercado Público de Jareguá.



Ronaldo de Andrade: "Nossa cultura vive situação bem mais confortável que em Pernambuco e na Bahia"

AGENDA

Plastimodelismo

Chega hoje a Maceió o Circuito Nordeste de Plastimodelismo. O evento acontece no Ginásio do Colégio Anchieta, na Stella Maria. Na ocasião será promovido um Workshop de montagem e pintura de kit. A entrada é gratuita. Para mais informações ligue 9901-0781 ou 9981-7473.

Homenagem

O cantor Júlio Uça homenageia, hoje, o balano Caetano Veloso, no projeto MPB Sese, em Guaxuma, onde interpreta sucessos do cantor e compositor baiano. A apresentação está marcada para as 16h30.

Teatro

Hoje é o último dia para quem quiser rir com o espetáculo "Homem de Borracha". A comédia, em cartaz no Teatro Deodoro, mostra os vários e engraçados perfis do sexo masculino. A apresentação acontece às 19h e o ingresso custa R\$ 40 ou R\$ 20.



Revelando

Termina na próxima sexta-feira as inscrições para o concurso Revelando os Brasileiros, que selecionará histórias para a realização de vídeos digitais de curta metragem em municípios de até 20 mil habitantes. 63 municípios alagoanos podem concorrer no projeto. Mais informações pelo site www.revelandoalagoas.com.br.

O espetáculo infantil "Os jogos de Alice" continua em cartaz, durante o fim de semana, no Teatro Joffre Soares, às 17h. Mais informações pelo telefone 2123-2440

Ciclo de Palestras

Começa amanhã o Ciclo de Palestras oferecido pela Catedra Fenaj. O tema abordado será "Jornalismo Especializado". As palestras acontecerão no auditório, sempre às 19h. As inscrições estão abertas e podem ser feitas por R\$ 20 para profissionais e professores e R\$ 10 para estudantes. Maiores informações pelos telefones 214-1531, 9308-1306 e 9371-0816.

Oficina Cultural

De amanhã até o dia 24, a Oficina Cultural Sebrae realiza uma oficina de bateria. As aulas serão ministradas pelo músico e professor Márcus Campelo no horário das 14h às 18h. As inscrições custam R\$ 10 e podem ser feitas no próprio local. Maiores informações pelo telefone 223-5788.

Festa

O Centro Cultural Sesi sedia, no próximo dia 26, a festa "Esse tal de Roque Erol", promovida pela Nêctar e Ambrosia Produções Culturais. A festa será composta pela exposição do artista plástico Suel, além de tentação e piercing, camisas e vitais. Haverá ainda shows musicais, teatro, dança e filmes. Já confirmaram presença as bandas Alma de Borracha, Holus e Memória de Rá.

DIVIRTA-SE

Tribuna de Alagoas

editora: contassatribunadualagoas.com.br

Maceió • Quarta-feira, 8 de Outubro de 2004



Música

O cantor e compositor alagoano Márcio e a atriz de amanhã, no Palco Aberto, em Jaraguá



MANIFESTO SURURU

Os rumos do movimento

Revolta das Lagoas

De parteiras e carpideiras nasci

Ao som de pífano e fruto de um coco emboado e bem bolado de uma indiazinha caeté com um negão lá da Barriga

Vivi num capote Na lama e principalmente da lama

Sururu forte Guerreiro Nunca tive bons grados pra cana coronel e pro boi usineiro

Meu negócio é a Rabeca o Moleque Namorado e a Lagoa Mundaú

E assim vou vivendo com a cachaça Gabriela e meus compas Graça, Calaba e Zumba No aguardo (e preparo) da Revolta das Lagoas "

EM DEBATE, NA TRIBUNA DE ALAGOAS 'MANIFESTANTES' DEFINEM RUMOS DO MOVIMENTO

CLARISSA VEIGA EDITORA DE CULTURA

O poema (à esquerda, em destaque) do estudante de Direito da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), Thales Gomes, poderia ser o retrato de uma das faces da cultura alagoana, não fosse fruto da percepção de um movimento que vem funcionando como elo entre diversas vertentes da arte alagoana.

É assim que funciona o movimento que nasceu a partir da divulgação do Manifesto Sururu. Escrito pelo músico e antropólogo Edson Bezerra, o texto propõe um olhar sem preconceitos para a nossa própria história, mas busca também a construção de um movimento capaz de registrar manifestações artísticas que relembram a identidade própria dos alagoanos.

Na semana passada, a Tribuna sediou um encontro entre 12 artistas e estudiosos para discutir os rumos do 'Movimento Sururu'. Participaram da conversa o antropólogo Sílvio Amorim, o sociólogo Golbery Lessa; os músicos Jo-

nice Almeida, Jander Boro, Basílio Sá, Soteres Lima, Almir Pereira e Francisco Elpidio; o artista plástico Dydia Lyra; o escritor Carilo Lima; e os estudantes Kelson Luis e Emílio Viana.

POPULARIZAÇÃO

Des discutiram os rumos do movimento e conseguiram a organizar um cronograma de atividades capaz de dar continuidade às discussões acerca do Manifesto Sururu. Estamos trabalhando uma parceria com o Sesc. Se tudo der certo, estaremos realizando uma semana da arte alagoana onde a nossa cultura estará sendo apresentada para a população nas ruas", afirma Edson Bezerra.

A partir desse evento, os 'manifestantes' pretendem mostrar a pessoas comuns como a arte está presente no dia-a-dia. Passos como as famosas surruzinhas, que já fazem parte dos cartões-postais da cidade e são vistas como verdadeiras obras de arte vivas, não compreendem a beleza de sua atividade.

São mulheres como Maria José do Nascimento Santos, de 43 anos, que casada e mãe de dois filhos tira da Lagoa Mundaú o sustento da família. Moradora do Conjunto Virgem dos Pobres, às margens da Lagoa, ela diz que ninguém faz arte na sua comunidade, mas é de lá que vem a inspiração de dezenas de artistas que representam a arte alago-

na. Outra alternativa desmembrada pelo grupo para dar continuidade ao trabalho é a elaboração de um calendário de discussões, com diferentes vertentes das artes no Estado. Segundo Edson Bezerra, os debates aconteceriam no Museu da Imagem e do Som (Misa) e reuniria a cada semana um grupo diferente. "Não quero que todos concordem com o meu texto. Ele não está finalizado, mas aberto a sugestões. O que quero é poder unir as pessoas em busca dessa afirmação da nossa própria cultura", revela o autor do manifesto.

OPINIÕES

O cantor e compositor Junior Almeida destaca que a diferença do Manifesto Sururu para outros movimentos que já nasceram e morreram, no Estado é o "caráter aglutinador que ele tem". "Não podemos negar a diversidade cultural que temos por aqui. Não danço coco, nem faço emboado, mas minha música é o resultado do aprendizado de um grupo que nasceu e cresceu nas ruas do Centro de Maceió", diz.

Apesar da severidade com que cada artista defende suas ideias e suas manifestações, a necessidade da manutenção de uma cultura diversificada parece ser unânime, pelo menos nesse grupo. "Se não estivermos juntos em nome dessa nossa maravilhosa pluralidade, não temos motivo algum para estarmos aqui

reunidos falando de cultura alagoana", diz o músico Soteres Lima.

O antropólogo Sílvio Amorim lembra que em Alagoas a cultura transita entre o velho e o pós-moderno numa grandiosa dissonância. "Alagoas é um Estado rico em particularidades. Cada lugar, cada pessoa tem uma forma de se expressar diferente e são esses transeiros das pessoas em diversos ambientes que geram essa incrível diversidade".

UNIVERSAL

Confirmado a máxima de que para ser universal o homem deve cantar a sua realidade, Basílio Sá disparou: "Aos 12 anos saí da minha casa em Piranhas, onde lavadeiras e vaqueiros entoavam seus cantos e as chegadas enfiavam as ruas, porque queria aprender música. Depois que saí de lá foi que percebi que aquela era a minha missão".

Almir Pereira (considerado o próprio homem-sururu) revela sua universalidade caseira lembrando que a diferença do sururu alagoano em relação a qualquer outro é que ele nasce da fusão entre as águas do mar e da lagoa.

O escritor Carilo Lima, diretor literário da alagoanidade, destaca a necessidade da manutenção da cultura pela acatância das heranças dos mestres do folclore da terra. "Estão morrendo e quem vai substituí-los?", interroga-se. Para ele, o Manifesto Sururu pode ser o movimento que faça renascer o interesse pelas coisas típicas do Estado.

Saiba um pouco mais sobre o Manifesto Sururu

O Manifesto Sururu é um texto escrito pelo antropólogo Edson Bezerra e dedicado a 'tia Marcelina, tia Ceusa, Maria Lúcia, Dirceu Lindoso e Mestre Sívio'.

Longe de propostas objetivas e beirando a poesia, o manifesto cita poe-

sias de Octávio Brandão destacando a força e a resistência de Zumbi dos Palmares e Calabar, assim como a raça de tia Marcelina, 'que, segundo ele, poderia ser a Nossa Senhora dos Prazeres de Alagoas'.

O documento fala ainda da re-

sistência da cultura negra e indígena e descreve com ênfase todas as perseguições aos terreiros de candomblé vividos em 1912, no Estado.

Depois de traçar a história da resistência desse povo, ele provoca: "Que história é essa de Terra dos Ma-

rechaís".

Atestado pelo sociólogo Sílvio Almeida, "o Manifesto Sururu pode ser, finalmente, o ponto comum ao qual os alagoanos possam se unir em busca do resgate da própria história, da própria cultura".

AGENDA

Pagode de mesa

Para o turma do pagode, a diversão está garantida hoje, no Cheiro da Terra. A animação fica por conta do pagode de mesa do grupo Um Toque a +. A festa começa às 20h. Maiores informações pelo telefone 3034-0339.

Diálogos Musicais

Hoje é dia de Diálogos Musicais no Sesc-Centro. A atração desta semana é "Beethoven: Sinfonia nº9". Após a exibição haverá uma debate. A sessão está marcada para às 18h. A entrada é franca.

Oficina de teatro

Estão abertas as inscrições para a oficina teatral "Terra de Fabricação" promovida pela Cia Erro de Teatro, de Santa Catarina. A aula acontecerá no próximo dia 16 e a inscrição pode ser feita em troca de 1kg de feijão ou uma lata de óleo. Para mais informações 2123-2440.



O espetáculo "Os monólogos da vagina" é atração do próximo final de semana no Teatro Dendê. Há 4 anos na estrada, a peça de Miguel Falabella conta com um novo elenco formado pelas atrizes Tânia Alves, Vera Setta e Betina Wany. Os ingressos estão à venda por R\$ 40 e R\$ 20. Mais informações: 315-5656

Alotzio Vilela

Está aberto para visitação, de terça a domingo, o acervo do folclorista José Alotzio Vilela. Entre os itens expostos no Museu Théo Brandão estão fotos, cartas e coleção de cordel. Durante a semana, o material pode ser visto das 9h às 12h e das 14h às 17h. Já no fim de semana, o horário para visitação é das 15h às 17h30. A entrada custa apenas R\$ 1. Informações pelo telefone 221-2631.

Exposição

Até o próximo dia 22, as salas da Pinacoteca, no Espaço Cultural da Praça Sinimbu, estarão sendo sede da exposição "Indivíduos: Diálogos Foto-Poéticos", dos artistas visuais Ana Glátria e Tchello de Barros. A mostra pode ser conferida no horário das 8h às 12h e das 14h às 17h. A entrada é franca. O telefone para contato é 221-7230.

Yukio Tsukada

Segue em cartaz até amanhã a exposição do ceramista Yukio Tsukada. Os trabalhos estão à mostra na Flora Atlântica, na Ponta Verde. Mais informações poderão ser adquiridas pelo telefone 325-5333.

O Dom do Som

Acontece na próxima quinta-feira, mais um show de música instrumental com o grupo O Dom do Som, na Fundação Pierre Chailat. O grupo é formado por Myran Abys (cello), Wilson Miranda (percussão), José Rocha (acordeão), Tércio Smith (violino e rabeca), além de convidados especiais. Os shows acontecem todas as quintas a partir das 21h. Os ingressos custam R\$ 4 e R\$ 2 (estudante). Maiores informações pelo telefone 235-5301.

Dançando da Quinta

Amanhã, a banda Conexão Latina estará inaugurando o projeto "Dançando da Quinta". O show acontece no Armazém Dom José a partir das 21h. Os ingressos se encontram à venda por R\$ 5. Maiores informações pelo telefone 315-1912.

Caboré

Essa é a última semana para quem quer ver a comédia "Caboré - A ópera da moça feia", da Cia Nêga Fulô. As apresentações vem acontecendo na Fundação Pierre Chailat, todas as sextas-feiras e sábados, sempre às 21h. A entrada custa R\$ 4 inteira e R\$ 2 estudante. Maiores informações pelo telefone 235-5301.

Teatro Infantil

Nos próximos dias 10 e 17 deste mês, a criança poderá assistir a peça "A Arca de Noé". O espetáculo estará em cartaz no Teatro Infantil da Ponta Verde, às 17h. Ingressos à venda por R\$ 10, adulto, e R\$ 5, criança. Maiores informações pelos telefones 8804-7705 e 377-3528.

DIVIRTA-SE

Tribuna de Alagoas

editora: clarissa@tribunadealagoas.com.br

Maceió • Domingo, 14 de novembro de 2004



Teatro

Grupo Malasartes apresenta a peça "Sítio do Pica-Pau Amarelo - A História do Presente Especial"

4

Sururu em ação



O ator de teatro amador Saulo Eugênio interpreta o Manifesto Sururu no auditório do Espaço Cultural

ARTISTAS ENVOLVIDOS COM MOVIMENTO SURURU DISCUTEM ALAGOANIDADE

CLARISSA VEIGA
EDITORIA DE CULTURA

Eles fazem poesia, música, teatro, cinema, produção cultural, movimento estudantil, estudam as diversidades sociais e agora estão juntos em nome de um movimento que parece ter vindo em nome dessa aglutinação do poder artístico em busca da identificação das reais características de uma cultura alagoana.

Essa movimentação de artistas em torno de um sentimento de amor por Alagoas cresceu significativamente desde a publicação do Manifesto Sururu, do antropólogo Edson Bezerra, no último dia 12 de setembro, na Tribuna.

Desde então, as discussões não cessaram mais e os encontros entre os artistas passaram a ser frequentes dando origem ao denominado Movimento Sururu - um tipo de filho do Manifesto de Edson Bezerra. **Agora, é possível encontrar esses novos homens-sururu discutindo cultura alagoana todas as quartas-feiras no Engenho Jaraguá.**

Na semana passada para enriquecer as discussões os envolvidos nos debates participaram de um encontro com cerca de 50 artistas e estudantes. O encontro aconteceu no auditório do Espaço Cultural da Universidade Federal de Alagoas, na Praça Sinimbu.

Exposaram suas ideias sobre o Movimento Sururu,



Artistas envolvidos no Movimento Sururu discutem propostas para identificação de uma identidade da cultura alagoana

o poeta e ator Ronaldo de Andrade, o publicitário e videomaker Pedro Rocha, o gerente de atividades sociais do Sesc, Maurício Pestana, os representantes do movimento estudantil Ernani Viana (DCE/Fele) e Lara (DCE/Ufal), o sociólogo Golber Lessa, o ator e diretor de teatro Glauber Xavier, e o autor do Manifesto, Edson Bezerra.

Para quem ainda não teve acesso ao Manifesto Sururu é importante destacar que ele não tem nenhuma proposta prática delimitada. Trata-se, na verdade, de um texto que mescla poesia, amor por Alagoas e indignação pela forma como é tratada a cultura no Estado. As propostas básicas típicas de um manifesto popular nasceram a partir das discussões do texto e envolvimento dos artistas.

PROPOSTAS

Agora, quase dois meses depois, é possível tecer uma espécie de lista de intenções do Movimento Sururu. Entre elas estão: o mapeamento das manifestações culturais, sejam eruditas ou populares,

a abertura de espaços para a divulgação desses movimentos e o reconhecimento de si como alagoano por meio dessas manifestações.

Entretanto, o sociólogo Golber Lessa - membro ativo no movimento - destaca três pontos a que todos devem estar atentos para não deturpar a ideia do movimento: 1) A relação entre cultura e poder; 2) A relação entre o erudito e o contemporâneo; 3) A relação entre a cultura alagoana e as outras culturas.

Ele explica que em outras tentativas de se encontrar essa identidade de cultura alagoana, as pessoas envolvidas nos movimentos não conseguiram lidar bem com os conflitos sociais que eminentemente estão aí embutidos. Um usineiro pode muito bem torcer pelo CRB ou CSA e isso é cultura alagoana, nada pode ser dispensado nem o popular nem o tradicional, afinal Graciliano Ramos e Jorge de Lima são eruditos e ícones da cultura alagoana, explica.

Frutos Da discussão ocorrida na

semana passada bons frutos foram anunciados para o movimento. A união do videomaker Pedro Rocha com o ator Glauber Xavier, que representa a Companhia Saudáveis Subversivos, para a produção de um média-metragem que ilustre as ideias do Manifesto Sururu e do consequente Movimento Sururu.

Outra atividade anunciada é a realização de uma semana de cultura alagoana organizada pelo Sesc. A proposta foi lançada e aprovada pelo gerente de atividades sociais do Sesc, Maurício Pestana. Ele destacou a necessidade de se arranjar alternativas para levar a cultura alagoana à população de forma geral.

Os trabalhadores não saem das empresas para ir ao Jaraguá, por exemplo, mas para ouvir qualquer música e comer churrasquinho de gato em uma rua qualquer no Centro da cidade. Isso é fato, mas não são eles que virão até o artista, ele é que tem que arranjar formas de alcançar essas pessoas", sugere.

Frase

"Para reconhecer um pouco da magia dessa identidade cultural alagoana confira a poesia de um dos músicos envolvidos no Movimento Sururu"

BÁSILIO SÉ

Ela,
O pássaro negro,
firme atlético,
Agil, sonhador,
tenho o mais leve
e cossido projeto
de vida
Jamais criado
por um louco
da era lunar
a sede geral
será as cidades das águas
sem guardas, armadas
simplesmente
o centro de intercâmbio
cultural,
urubano

DIVIRTA-SE

Tribuna de Alagoas

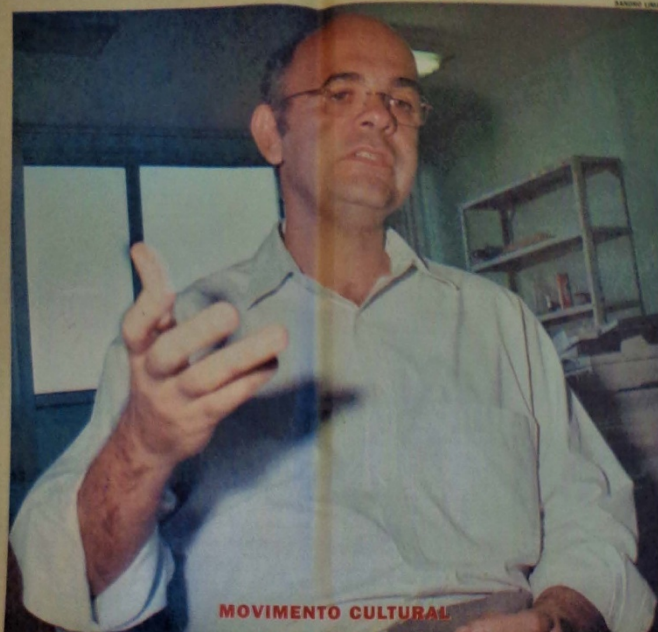
edição: clariissa@tribunaalagoas.com.br

Maceió • Sábado, 18 de Dezembro de 2004



BONECOS

Começa hoje, o Festival Sesi Bonecos do Brasil. O evento acontece na Praça Marquês Dias, em Jaraguá.



MOVIMENTO CULTURAL

Sururu em questão

Frase



"Todo sistema cultural precisa de tradição e novidade. Dessa forma é necessário conciliar o que já está e o que está chegando, acabando assim, com o hiato entre as gerações"



"É preciso construir pontos de encontro que possibilitem trocas entre a classe média e a periferia, mesmo sabendo que elas não superarão as diferenças, nem os conflitos sociais"

SOCIÓLOGO GOLBERY LESSA FAZ ANÁLISE SOBRE O MOVIMENTO SURURU, EM MACEIÓ

CLARISSA VEIGA
EDITORA DE CULTURA

Desde que começou a se difundir no meio cultural alagoano o Manifesto Sururu, escrito pelo antropólogo Edson Bezerra, fez nascer um dos maiores movimentos culturais já vistos nos últimos anos no Estado: o Movimento Sururu.

Longe de algo imposto por algum grupo poderoso, o movimento nasceu espontaneamente a partir dos encontros de artistas e lideranças de movimentos sociais em bares e eventos de Maceió.

Aos poucos, os encontros que aconteciam casualmente foram tomando forma de compromisso. As reuniões passaram a ter dia, horário e lugar certo - acontecem todas as terças-feiras no bar Engenho Jaraguá.

A primeira leitura pública do texto foi feita em um evento que reuniu mais de 50 pessoas, no auditório do Espaço Cultural da Universidade Federal de Alagoas. Parcerias significativas já foram firmadas com instituições de porte como o Sesc, gerando como lucro a possibilidade de se desenvolver um grande encontro cultural sobre a cultura alagoana.

Envolvidos no Movimento Sururu, estão representantes dos diversos segmentos da arte alagoana como, teatro, cinema, música e artes plásticas; além de estudiosos e militantes em movimentos sociais. Entre

os estudiosos está o sociólogo Golbery Lessa, já considerado um dos militantes mais sérios do movimento.

Ele conversou com a equipe da **Tribuna de Alagoas** e fez uma análise sobre o momento que vive a cultura no Estado. As convenções históricas e a definição do que de fato pode ser considerado cultura alagoana hoje, tudo isso é comentado por Golbery Lessa.

NOVO MOMENTO
Para o sociólogo, uma nova fase no que pode-se chamar "sentimento de alagoanidade" começou a nascer com a derrubada do governador Divaldo Surnagy, em 17 de julho de 1987. Foi a primeira vez que o povo teve iniciativa própria determinando o início de uma era esquerdista, que viria a repetir vários erros em seguida", explica.

Se você acha que o discurso cultural está mais parecendo ter ares de política, vai passar a entender melhor quando perceber que cultura não é a música ou a dança de um povo, mas "tudo o que ele faz, é como pensa, age ou conduz a história".

Dessa forma, Golbery Lessa destaca que a cultura em Alagoas é muito mais que o Guerreiro e o Pastoril. É o patrimônio histórico, a constante exploração dos trabalhadores rurais que se repete a cada ano e até o latifúndio exportador", afirma.

E foi com discussões que variavam da história política até o gingado do coco-de-roda alagoano, que nasceu o Movimento Sururu.

Segundo o sociólogo, as discussões começaram a partir do texto provocador do Manifesto Sururu, de Edson Bezerra. "Para mim, o material veio para dinamizar as discussões que antes só aconteciam de forma isolada", reflete.

"O Movimento Sururu, no entanto, não é igual ao Manifesto". O Movimento nasceu da iniciativa de um grupo de pessoas preocupadas em organizar as discussões e enriquecer os diversos conceitos de alagoanidade".

"Não podemos pensar a cultura alagoana com uma visão única. Para se chegar a uma explicação do que seja alagoanidade não é preciso pressa. É preciso entender a particularidade de cada lugar e até os que não se acham alagoanos".

ber que cultura não é a música ou a dança de um povo, mas "tudo o que ele faz, é como pensa, age ou conduz a história".

Dessa forma, Golbery Lessa destaca que a cultura em Alagoas é muito mais que o Guerreiro e o Pastoril. É o patrimônio histórico, a constante exploração dos trabalhadores rurais que se repete a cada ano e até o latifúndio exportador", afirma.

E foi com discussões que variavam da história política até o gingado do coco-de-roda alagoano, que nasceu o Movimento Sururu.

Segundo o sociólogo, as discussões começaram a partir do texto provocador do Manifesto Sururu, de Edson Bezerra. "Para mim, o material veio para dinamizar as discussões que antes só aconteciam de forma isolada", reflete.

"O Movimento Sururu, no entanto, não é igual ao Manifesto". O Movimento nasceu da iniciativa de um grupo de pessoas preocupadas em organizar as discussões e enriquecer os diversos conceitos de alagoanidade".

"Não podemos pensar a cultura alagoana com uma visão única. Para se chegar a uma explicação do que seja alagoanidade não é preciso pressa. É preciso entender a particularidade de cada lugar e até os que não se acham alagoanos".

Objetivos

Golbery Lessa pontuou os principais objetivos do Movimento Sururu, destacando sempre que a manutenção das discussões e a abertura de espaço para as diversas gerações é prioridade em um movimento que deseja realmente entender a cultura de um lugar.

CONFIRA

1 - Revitalizar e rearticular o sistema de cultura

2 - Combater a arte sem público e o público sem arte

3 - Discutir a qualidade das instâncias legitimadoras do mérito artístico e intelectual

4 - Combater o hiato entre as gerações de artistas e intelectuais

5 - Fazer com que a modernidade não seja transformada em defesa de lógica de mercado

6 - Combater o apartheid cultural

7 - Manter a pluralidade nas discussões sobre alagoanidade

ORGANIZAÇÃO

A busca pela seriedade no movimento está fazendo com que suas lideranças busquem cada vez um compromisso maior dos seus militantes.

Segundo Golbery Lessa, as lideranças estão se organizando para transformar o Movimento Sururu em uma Organização Não-Governamental (ONG). "Essa oficialização do Movimento fará com que tenhamos condições de correr atrás de parcerias de instituições de grande porte para a produção de eventos que atestem o nosso compromisso com a cultura alagoana", explica.

DIVIRTA-SE

Tribuna de Alagoas editor marceloamorim@tribunadealagoas.com.br Maceió • Domingo, 9 de Janeiro de 2005



Verão

O verão na praia da Barra de São Miguel esquenta com shows musicais na Villa Niquin. Entre as atrações, a banda Cannibal.

MOVIMENTO SURURU



Mestre Hilda mantém viva a tradição do coco de roda

Em busca de uma identidade

ARTISTAS BUSCAM NA CULTURA POPULAR IDENTIFICAR O POVO ALAGOANO

MARCELO AMORIM

EDITOR DE CULTURA

A cultura popular como busca de uma identidade. Os mestres, as feiras, as imagens periticas. O rico universo cultural alagoano como ponto de partida. Assim, surgiu um movimento entre artistas e intelectuais - O Movimento Sururu - que ganha força e proporções e começa a dar os primeiros passos rumo à consolidação prática.

Da proposta, surgiu com o lançamento na Tribuna de Alagoas do Manifesto Sururu, no dia 13 de setembro do ano passado, documento elaborado a partir de tese de doutorado sobre "Configurações

práticas na identidade alagoana emergente", do antropólogo, sociólogo e músico Edson Bezerra, os pioneiros artistas desta missão preparam para breve o lançamento de um site com imagens e referências culturais dos anos de 1920 a 1940. Imagens de Maceió que inquestionavelmente mostram que a vida na cidade tinha bem mais qualidade e era enriquecida com simples tradições, já não mais existentes.

"Atualmente somos conhecidos como a Terra dos Marechais, Terra da Liberdade, de Graciliano Ramos, de Zumbi dos Palmares, mas não temos ponto de referência fixa. Nossa identidade ainda é bastante diluída", acredita Edson Bezerra.

Além das atividades que estão sendo executadas pelos artistas interessados no movimento - até então todos de Maceió - o Sesc assumiu a ideia e decidiu programar o evento, ainda sem data marcada, que reúna música, literatura, artesanato, dança, teatro, artes plásticas. "Tudo centrado na ideia voltada para Alagoas e tendo como ponto de referência a discussão do movimento, que ganhará ainda mais fôlego", acrescenta Bezerra.

Para ele, é preciso que seja construída uma visão crítica da realidade atual, e da modernidade alagoana.

No cenário de frente, em defesa do movimento, também encontra-se o jornalista e fotógrafo Celso Brandão,

que tem catalogado imagens de mestres dos folgados alagoanos e de manifestações tradicionais, como o carnaval que vem sendo resgatado a cada ano em cidades como Maceió.

"A reconstrução da identidade alagoana começou na administração do então prefeito de Maceió, Rivaldo Lessa, mais ainda está muito diluída. Não temos, por exemplo, ações na área do turismo voltadas para o interior. O que vimos são propostas elaboradas para locais, onde os envolvidos visam apenas o próprio lucro. Estamos ainda distantes de estados como a Bahia e Pernambuco", destaca Edson Bezerra, que lançou, esta semana, texto complementar (veja material nesta página) ao Manifesto Sururu.

A herança que nos cabe.

Para Ari Cipola, Vera Arruda e Raulson França. Com referência e afeto.

Herdeiros todos nós somos. Herança é que coisa que não se escolhe, recebe. Todos recebem uma herança. Todavia - e é esta a questão que se coloca - até que ela nos chegue, nós não a escolhemos. É a herança que recebemos pode nos chegar como um ladrão e nos roubar o silêncio e a calma. Todavia, uma vez de posse dos bens - e esta a questão que se coloca ao herdeiro - o que fazer com ela? Administrá-la ou dissipá-la? Pois na verdade, se alguns bens nos chegam enquanto desprojetos, outros resplandecem de opulência e ouro. Todavia, seja que herança for, o que fazer quando ela nos chega?

De todo modo, a herança, indesejada ou não, nos habita e se hospeda. Queiramos ou não formamos seu hospedeiro. E no hospedar, existe uma espécie de acolhimento, pois no ato da hospedagem - e isto é um fato - há uma escolha. Na mediação entre o que acolhemos ou escolhemos, existe uma escolha sobre as aflições, as tristezas, as dificuldades.

É neste contexto que se colocam as heranças que todos nós, alagoanos, recebemos do passado. Do passado, dele recebemos muitas heranças. A herança da violência contra os gentios, da violência do extermínio contra os potigües e catedes, a violência contra os negros e a diáspora de Palmares.

É nossa ainda a herança da violência histórica e do desprezo que as nossas elites têm relegando às culturas populares na alternância entre a folclorização e esquecimento, como também é nossa a herança de uma modernidade vazia e predatória que se instala sobre uma Alagoas rica em belezas deslumbrantes e culturas populares espalhadas nas periferias dos bairros e nos interiores entranhados entre os agrestes e beiramar.

É, diante do somatório e do imprensado entre a violência que nos assuta e da beleza que nos cerca que a história vai nos colocar um apelo. É um apelo a sempre algo interior que se desenvolve a partir de uma escuta. O apelo é sempre

um chamado de uma voz silenciosa e muda diante dos escombros e das tradições. Afinal, quem resgatará nossos mortos?

Memória esquecida, decorrido quatro séculos, a imagem de Calabar esquecido ainda é a de um corpo insepulto e Zumbi é este canto que se escuta nas rodas dos capoeiras e nas comemorações empolcadas dos festejos oficiais em dias de festa de pompa e glória. E é ainda sobre o canto silencioso e teimosamente alegre de nosso "angô rezado baixo" que se coloca o apelo e o dilema de nossas escolhas.

É sobre a herança dos negros e dos catuás e índios folclorizada em museus e nas vitrines dos elegantes colecionadores de moradores residentes em Paz, que se coloca um apelo no típico movimento apenas possível se nós nos deixarmos tocar através de uma escuta. Mas de que apelo e de que escuta se trata? É esta a questão que se coloca. Pois uma escuta somente é possível mediante um silêncio, pois é somente no silêncio que o ser nos fala. É preciso uma compulsião silenciosa para escutar uma Alagoas escondida na procura de uma inocência desde sempre oculta e preciosa.

É preciso escutar e mais do que nunca sentir os ritmos mormoros que se escondem nas margens. Uma escuta somente possível através de uma relação dialógica. Todavia, com que diálogo? Com a violência não há diálogo. É a violência é a morte, a nossa alternativa é silenciar na escuta aos rumores e dos movimentos das margens.

Escutar os batiques dos negros e do catuá, do bombo rezado baixo, escutar as rodas de capoeira, as festas dos brincantes e a alegria dos mestres espalhados e se oferecem no guardião dos peões e dos frutos do mar. E saber que Alagoas não está e não caberá nunca e que sobretudo que as alagoas que queremos está dentro de nós e dos que amam, pois se ela é também o que se ama e digna é sobretudo uma soma espalhada nos rúdos de todos os cantos.

Para ser bela, Alagoas tem que ser lavada com o carinho das lavadeiras de que nos fala a palavra do poeta. Pois, assim como a palavra foi feita para dizer e não para enfiar, brilhar com ouro falso, assim também esta terra com suas belezas e brilhos de seus homens e mulheres mestres, seus cantadores e mestres espalhados pelos contornos periféricos.

Pensar Alagoas através de um sentimento estético. Diante da dispersão dos sentidos, uma estética situa os sentidos. Pensar, então, Alagoas através de uma estética: de uma estética sururu. Uma estética de resto que somente se torna possível enquanto uma estética da perfuração. Perfurar: uma penetração em nossas raízes arcaicas, lugar onde se esconde as vozes das tradições e de nossos mortos. Retrair as imagens esquecidas e recriar os nossos povos e culturas resquecidas nas alagoas através de uma perfuração surgem nas alagoas através de denegadas pelo de nossas entranhas negadas e denegadas pelo de nossa modernidade. No fundo, uma "modernidade vazia". Pensar em uma estética sururu é pensar nas entranhas e existe uma necessidade de pensar nas entranhas de um desentranhamento. Pensar Alagoas através de um desentranhamento, pensar Alagoas através de um desentranhamento que retira de nós o estético da violência dos poderosos e que nos resgata a beleza dos nossos corpos geográficos. De um desentranhamento. Eis o mistério da metáfora.

O sururu, então, é algo entranhado e só surge a beleza quando a boca, descoberto, alimenta a beleza. Ouvido sob a boca, descoberto, alimenta a beleza. Ouvido sob a boca, descoberto, alimenta a beleza. Ouvido sob a boca, descoberto, alimenta a beleza. Ouvido sob a boca, descoberto, alimenta a beleza.

Todavia, mais do que excluído, uma estética sururu é convite e um mergulho coletivo na invenção de nossa alagoanidade. Convite a uma herança e não excluído, pois no geral o sururu é sempre um coletivo. Retirado e limpo, ele é con-

sumido generosamente na mutação da forma e no alargamento dos corpos. Estética sururu é ela que permeamos quando vislumbramos por dentro as músicas e as poesias, e das telas e fotografias, no vestuário e nas construções artesanais, os traços de nossa alagoanidade. Pois a alagoanidade - construção e projeção de nossos desejos fantásticos de uma Alagoas transfigurada e bela - não pode ser apenas mais uma dentre as numerosas excluídas. Por sobre as excluídas que apenas nos apartam, a possibilidade de uma estética que nos reconponha. Possível, ela se expõe e enquanto um convite que se coloca a todos, todavia um convite que não se coloca a partir de um a priori, antes um convite no ordenamento na construção de uma escuta derivada das margens e dos sujeitos à deriva e no devir por mais e mais beleza. É de um certo modo, esta estética já desde sempre se manifesta. Dentre muitos outros, ela se revela através do desentranhamento imagético das fotos de Celso Brandão e Silvério Amorim, nas imagens e nos cores das telas de Laila Nogueira e Delson Uchoa, na estilística de Vera Arruda, na música do Nique e Baratinha e do Dr. Chadrá, nas performances de Altair Pereira, nos curtas de Pedro Rocha, de Celso Brandão e de Hermanto Figueiredo, nas coreografias da Companhia dos Pis. Em todos, a manifestação forte de uma estética híbrida por onde se traçam os traços de uma alagoanidade em movimentos alternados entre a latência e o manifesto de vozes e cores que das margens invadem o centro e reinventam as possibilidades de uma alagoanidade a partir das margens. É nestes termos que se colocam as possibilidades de uma "estética sururu": como uma possibilidade de reinvenção de nosso destino e de nossa alagoanidade a partir de uma presença possível, sobretudo a partir das margens. No fundo, uma estética sururu é isto: uma perfuração nas entranhas seja lá em qualquer geografia ou recanto, mas sempre uma estética a partir das margens, das entranhas, algo a ser decifrado.

EDSON BEZERRA

ARTE & CULTURA

Tribuna

Maceió • Setembro 18 de Fevereiro de 2005



Canal ZAP

Roger Gobeth faz sua estreia em "Floribella", novela que a Band estreia em 28 de março.

Em memória de Tia Marcelina

DO QUEBRA À MALDIÇÃO DO CARNAVAL ALAGOANO

* EDSON BEZERRA

Dara quem não sabe, Tia Marcelina foi uma mãe de santo negra e de pura linhagem africana, morta durante o movimento que ficaria conhecido como O Quebra. O Quebra, movimento até agora pouco conhecido, é o nome genérico que a história reservou para o movimento de destruição das dezenas (entre trinta e cinquenta) de terreiros de Candomblé na cidade de Maceió e em seus arredores.

O motivo da quebra teria sido a ligação entre os políticos do círculo da oligarquia dos Malta e os terreiros de Candomblé quando o poder executivo estaria sendo governado sob a tutela e sombra de Euclides Malta, que em 1912 estaria completando doze anos de poder de mando. De um certo modo, atribuiu-se que a força e o prestígio de Euclides Malta, era decorrente de ser ele um protegido dos terreiros e da força de seus orixás. Daí o motivo da quebra.

O trágico do Quebra vai estar em suas reentrâncias. As dezenas, a massa enfiada entrava quebrando os terreiros. Dos orixás às oferendas, nada ficava inteiro. Depois da destruição do espaço sagrado do terreiro, o Pég, os negros eram espancados, amarrados e humilhados pelas ruas. Havia choros e ranger de dentes. Homens e mulheres, as filhas, os pais e as mães de santo, todos humilhados.

Neste movimento, a Tia Marcelina estava em atalaia. De antemão ela já sabia da humilhação dos negros e de como eles eram ofendidos. Também ela, a matriarca, não seria poupada. Ela deveria ser espancada, violada e submetida à humilhação pública. É neste contexto que se vai se dar a agonia de sua espera. Ao chegar da turba do Quebra, ela não se entrega e nem foge. E eles entram quebrando tudo: os orixás, as oferendas e os pobres artefatos do Pég são destruídos sob as porradas e os gritos da massa: quebra, quebra, quebra. Mas Tia Marcelina não arreda o pé. Ao invés de fugir, ela busca proteção no Pég junto a seus santos. A quebra continua e entre o alvoroço e os gritos da violência é que vai se dar a sua morte. Espancada, a golpes de sabre e chutes de coturno, a cada golpe ela recitava o nome de Xangô. Alguns dias depois Tia Marcelina - a matriarca, a Casa de Dadi - vai morrer em consequência de ter sido barbaramente espancada por um soldado de polícia. Comenta-se que pressentindo a morte ela teria vaticinado que: "Maceió é de um dia só" e de que tudo que os "políticos fizessem iria de água abaixo". Sobre o soldado de polícia, diz a lenda que ele teria morrido com o braço e a perna seca.

Neste mês de Fevereiro de 2005, 93 anos depois do Quebra, a lembrança



da morte de Tia Marcelina não pode ser dissociada de nossa herança maldita, a herança da violência. A violência sobre ela deve ser contextualizada na compreensão do quadro maior do espectro da violência que há séculos nos persegue e assusta diuturnamente. Violência que de resto se abate e sempre se abateu sobre as culturas populares e para além ou dentro a violência do extermínio, a violência do esquecimento.

Mas a recordação de Tia Marcelina é uma recordação amorosa, uma preciosa lembrança da cultura dos negros, de uma poderosa cultura de heranças imorredouras. Pois a cultura popular não morre nunca. Espaço de celebração e de luta, ela se perpetua entre rumores e estratégias de silêncio. E na cultura das alagoas há muitos silêncios e rumores. Rumores: dos baús de carnaval e das batidas do coco. Silêncios: dentro muitos, o xangô rezado baixo e as danças das capangas dos bairros periféricos. E ao serem negadas, as vozes destas culturas populares se estrangulam por dentro os movimentos de um tempo que se torna cruel na revelação de nossas ausências. E elas são muitas.

E no espaço das ausências estamos a inaugurar novas tradições. Durante o carnaval inauguramos mais uma: a da cidade ficar esvaziada. Fenômeno único em todo Brasil! Como se explica o movimento de fuga das centenas de milhares de alagoanos de Maceió para os interiores e praias? Tudo bem, os hotéis estão lotados por turistas que por aqui se apertam nestes dias em que Maceió se transforma num grande balneário nacional.

Mas, e o povo, para onde vai esta gente? De que modo brincam os descamisados, os pés-de-chinelo, os negros pobres e despossuídos que não têm dinheiro para ir a lugar algum?

Ausências. As vezes ela é tão nossa que não sentimos um estranhamento. Ouvimos o sino tocar, mas não sabemos onde. É neste movimento que devemos compreender que a fuga do povo e ausência do carnaval tem um sentido inegável: a negação do popular. A ausência do carnaval deve ser situada no histórico movimento de exclusão das culturas populares de nossas representações culturais, o que de resto nos remete para a questão do acolhimento, lembrança e diáspora para com o sacrifício de Tia Marcelina.

É neste contexto que deve ser pensada a figura de Tia Marcelina. Figura maternal, posta que mãe de santo e personagem acolhedora enquanto singular e virtual da feminilidade, a sua morte deve ser pensada no somatório de nossas exclusões, da qual a falência do carnaval alagoano deve ser pontuada enquanto um emblemático de nossa esquecimento. E o sentido aqui se revela em transparência com a negação do carnaval estamos diante da exclusão de nossas raízes negras e mestiças e de suas representações no imaginário das Alagoas.

Dentre muitas, a fuga em massa do carnaval, se dá em virtude da fama se ser ele, o carnaval, uma festa violenta. Mas uma vez o espectro da violência, da mesma violência que mataria a Tia Marcelina para até hoje no ar como um fantasma próximo do ataque.

Tudo isto é revelador, diante do lugar comum de ser o carnaval o momento ritual da celebração de nossa mestiçagem, espaço e tempo em que todas as nossas origens - branca, índia e negra - estão amalgamadas através das inversões de nossas fantasias e festas na confirmação de que se o dia-a-dia nos separa, no carnaval todos se unem e brincam a despeito de crenças, credos e raças. Pelo menos é isto o que se vê em todas as capitais do Brasil e inclusive em estados de colonização europeia, os quais têm mantido a tradição de um carnaval de rua enquanto uma festa popular que se adentra pelas madrugadas até a quarta-feira de cinzas. Todavia, nós alagoanos, terra de Zumbi e com uma população esmagadoramente mestiça, nos tornamos os habitantes da única capital do país a rejeitar esta grande festa de celebração popular e optamos (ou produzimos) pela consolidação de mais um apartheid.

É neste contexto que deve ser pensada a morte de Tia Marcelina. Na verdade, a morte de Tia Marcelina se reveste de um matricídio, daí o peso da maldição contra o sangue derramado. Ao matá-la, rejeitamos a herança maternal e feminina do acolhimento da cultura negra. Ao rejeitá-la rejeitamos a nós mesmos e a herança que nós sempre fomos: negros, índios, caucasos e brancos, todos misturados.

Todavia, a sua memória, como a memória da cultura negra continua aberta e se oferecendo a partir das culturas das margens. Ao recordar aqui Tia Marcelina, recordamos e recorremos a toda nossa herança mestiça que por ora nem de longe se encontra representada na cultura alagoana. É a memória de Tia Marcelina é a memória da cultura popular, lembrança e acolhimento de uma memória que não quer e não vai se calar nunca e que enquanto permanecer silenciada, em vez de alegria, permaneceremos cativos de uma herança maldita, a herança da violência que retorna e que retornará sempre enquanto reprimirmos as alegrias das culturas populares, pois o reprimido é por demais cruel em seu retorno.

Por isto, e por tudo o que ainda não somos, mais do que nunca precisamos resgatar a nossa alegria, a alegria das culturas populares marginalizadas de nossa gente gostosa e deste povo guerreiro, das Alagoas e de todas as águas.

É saudar a lembrança de Tia Marcelina, é resgatar a história dos enciclos da mãe do carnaval no entendimento de que o sacrifício de sua morte nunca foi e que nunca será inútil. Quem viver verá.

(*) Edson Bezerra, autor de *Maneiras de Ver*, além de *Intelecto e Sanguinidade*, é mestre em Antropologia e atualmente é doutorando em Sociologia com uma bolsa de pesquisa cultural sobre a emergência da nova identidade cultural alagoana. Contatos: bezerra87@yahoo.com.br

Maceió • Domingo, 12 de Setembro de 2004

DIVIRTA-SETRIBUNA 5

ÍNTEGRA DO MANIFESTO

Vida e arte que vêm da lama

MANIFESTO SURURU REVELA A FOME DE DEVORAR AS ALAGOAS

POR EDSON BEZERRA *

PARA TIA MARCELINA, TIA CREUSA, MARIA LÚCIA, DIRCEU LINDOSO E MESTRE SÁVIO

O Manifesto Sururu quer muito pouco. Quem sabe um pouco mais do que exercitar um certo olhar: um olhar atento por sobre as coisas alagoanas. O Manifesto Sururu não quer apostar e nem pousar em outras imagens. O que ele procura é exercitar olhos e sentidos por sobre (e dentro) antigas e permanentes imagens das coisas alagoanas: olhar primeiramente os canais que interligam as lagoas e os rios. Os canais sempre foram as nossas pontes e disto já o sábio Octávio Brandão.

O Manifesto Sururu também fala da fome. Não da fome comum, mas da fome de devorar as Alagoas.

Contra as derrapagens de uma modernidade vazia, uma outra assinalada de coisas alagoanas.

Novas rotas. Rotas alagoanas: de canais e lagoas, sobretudo.

O Manifesto Sururu não está sozinho. O sururu, ele mesmo é o alimento e a caloria de milhares de vidas. O sururu é vida.

O Manifesto Sururu está atento para os batucos noturnos dos terreiros periféricos e fora de rota e também dos milhares de capoeiras espalhados.

O Manifesto Sururu se alegra com a folia dos ruídos de rua, com os guerreiros e com as tradições alimentadas pelos povos periféricos.

Manifesto Sururu: mistura e associação de moluscos, peixes, águas, negros, catiós, morenos e de todas as mestiçagens possíveis das gentes alagoanas. Manifesto Sururu: do Vale do Mundau para onde houver lagoas.

Suas heranças são imagens, suas comidas e seus pais ancestrais. Assim: Calabar é nosso e, sobretudo, Zumbi dos Palmares: migrantes desolados da colônia central.

Penso em imagens alagoanas: ao olhar a cidade de nossos mirantes. Os mirantes são os nossos planetários. Dos mirantes se avista a lagoa, o céu e o mar. Dos mirantes: ali poderíamos comer, além de tapioca e beiju, outras coisas das tribos ancestrais.

Penso em imagens alagoanas. Penso que uma delas é a Mestre Ilda do coco tomando (no mínimo) caldinho de Sururu na beira do Mundau.

Penso em uma outra: a do Major Bonifácio melado de lama e dançando Carnaval na rota Bebedouro - Martiros. Ele, o major, bem que poderia ter também dançado capoeira.

Uma outra seria pensar a Tia Marcelina como se ela fosse Nossa Senhora dos Prazeres.

No fundo somos gente-sururu e por isto trazemos nos olhos as imagens de todas as águas.

Das águas do mar e do somatório das dezenas de lagoas, rios e olhos d'água espalhados nas periferias da cidade.

Octávio Brandão: Mundau rio dos negros. São Francisco: rio dos brancos. Que vivam as lagoas todas: as vivas e as mortas. Somos filhos do barro, nascemos entre os batucos dos negros e da mistura da lama.

Por isso: que estória é esta de Terra dos Marechais?

Somos ainda a derradeira

sobrevivência (e isto é fantástico) do extermínio do povo Caeté. Em nossa vela além do povo Caeté, pulsa sangue negro. Os brancos nos trouxeram a mistura e (também) a morte.

De todo modo, mestiços de índios, negros e brancos, estamos vivos.

Cúmplices da modernidade de tempos o barro e a lama, debaixo dos edifícios e dos asfaltos das ruas.

Somos filhos de uma cidade de restinga.

Os nossos edifícios (assim como a nossa modernidade) foram construídos

sobre os terrenos dos negros e das moradas dos pobres. A nossa modernidade foi construída sobre os aterros dos manguezais e do massapé e é por isso que as vezes ainda sentimos cócegas nos pés: são eles, os caranguejos e as lamas.

Sobre os aterros, se instalaram os movimentos dos negros, seus batuques e danças. Guardamos então muitas saudades.

Por uma nova cartografia: redesenharmos roteiros visíveis, remarcarmos datas e rescrever novas geográficas.

Manifesto Sururu: Simulações sem simulacros.

Que por dentro as cenas das antenas parabólicas, outras cenas de imagens periféricas: Por uma reinvenção

da cidade e celebração pública da memória dos nossos prosritos. E por falar nisso: Viva Calabar!!!

Além de toda ancestralidade, o erotismo do coco e dos fragmentos de nossas raízes periféricas.

Os nossos terreiros são nossas academias: semente de ritos e lugar de celebração e festas. Viva todas as alegrias. Viva o Terreiro de Mestre Felix e de todos os mestres.

Saudades daqueles tempos. Antes do "quebra de 1912" o batuque era bem maior.

Temos muitas divindades: para com a morte de Tia Marcelina, por exemplo.

De todas as águas: as águas do mar que invadiram a todos.

Dos olhos d'água e do cheiro de maresia contra o cheiro agriço das canas.

Maresia alagoana: ela contaminou a todos: dos pisantes das terras alagoanas - dos índios e negros, brancos e holandeses e até mesmo aos piratas franceses.

E sobretudo do cheiro do sururu tirado fresquinho da lama: alimento dos negros e pobres. Imagem segura e maternidade de nossas imagens mias. Assim, Mestre Ilda também é Zumbi e Mestre Zumbi também.

Nós repudiamos o etnocídio e proclamamos todos a uma grande alegria.

Viva a alegria de todas as festas. Quem antecedeu os Marechais foi Zumbi e antes



mar. No além-mar, pensar não outras terras. No além-mar pensar nossos interiores. Lagoas interiorizadas. Pra turista ver também. E que ele venha, e já que comemos o Bispo Sardinha, o comemos também, mas antes disto ensinar ele a tomar banho de lagoa e comer caranguejo Uça com as mãos. Alá, com todo estrangeiro deveria ser assim.

Turismo primitivo: a Bica da Pedra, o banho no Cardoso, o Catolé. Lugares de luz com águas frescas e claras.

O bar das Ostras.

O porto de Bebedouro e de Santa Luzia do Norte, alguém lembra?

"Sururulândia": Esta é nossa riqueza e desde sempre memória.

Mas aconteceu que Maceió fugiu da Mundaú. Pensou que a lama e os caranguejos e os homens-caranguejos iam engolir ela!

A nossa Aristocracia com medo e nojo fugiu do barro e fugiram também da zoadas dos batucos, do coco e das macumbas e foram morar lá na banda das praias: Pajupara, Ponta Verde e Jatiúca. E naquelas praias lá pouco desertas, no lugar dos casabres e casas de paus a pilique, foram montados os edifícios e as luminárias elegantes da cidade. E as águas do mar são diferentes das águas da lagoa.

A gente-sururu então ficou sozinho.

Formou-se deste então duas gentes: a gente-sururu e o povo rico da cana.

De um certo modo, ao gosto do sururu, se somou o cheiro da cana. Alagoas então

é tudo um pouco de cada

pedaço. Mas, ao contrário da maternidade dos mariscos, os caplins da cana se tornaram baionetas retocadas de sangue.

Na verdade a cana nunca foi doce. Zumbi e os negros já desde sempre sabiam.

O sururu também não é doce. Mas entre o doce e o salgado, e somado à mestiçagem das cantigas e do somatório das estórias todas, ele foi dando alma e corpo à gentes alagoanas.

Por isto, é uma pena que o Farol não derrame sua luz na Mundaú.

O Farol nunca iluminou as lagoas. Nas lagoas não navegam os navios. Mas, afinal o que trazem os navios? Nas lagoas apenas navegaram os peixes, os homens e os mariscos adormecidos e preguiçosos: o bague, o mandim, o sirí, o caranguejo e o sururu enfiado na lama.

Mas afinal, se toda festa tem um tempo, qual o tempo sururu?

Sururu, cultura oral sururu. Sinestesia: pureza aberta e sem perigo.

Sinestesia: um dia uma branco tomou caldo de sururu e ficou doído.

Sururu: comida dos pobres.

Nossa miséria é a nossa riqueza.

Que resuscitemos todas as histórias.

E que no banquete das mestiçagens periféricas.

E na festa de todos os povos ressurgentes.

Morram colonizadores e colonizados.

E que por dentro o barro e cheiro da lama.

E no somatório de todas as imagens.

A Mundaú central.

E nela a gente-sururu seja imensa.

Feito um oceano sem margens.

No somatório de todas as águas.

(*) * E misto e antropólogo